3 1761 03529 5484

HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Notizen und Mitteilungen.

Personalchronik.

Der ord. Prof. f. engl. Philol. an der Univ. Halle Dr. Max Förster ist als Prof. Wülkers Nachfolger an die Univ. Leipzig berufen worden.

Neu erschienene Werke.

Barnette Miller, Leigh Hunts relations with Byron, Shelley and Keats. New York, Macmillan Company. Geb. $ 1,25.

G. Millardet, Recueil de textes des anciens dialectes landais avec une introduction grammaticale, des traductions en dialectes modernes, un glossaire et une table des noms de lieux et de personnes. Paris, Honoré Champion. Fr. 15.

R. Caleb, Praktischer Lehrgang der französischen Geschäftssprache und Einführung in die französische Handelskorrespondenz. Berlin, Dr. Walther Rothschild.

Zeitschriften.

Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 36, 1. 3. A. Tanneberger, Sprachliche Untersuchung der französischen Werke John Gowers. — W. Tavernier, Beiträge zur Rolandsforschung. I: Äneide, Pharsalia und Rolandsepos. — A. L. Stiefel, Die Chastelaine de Vergy bei Margarete von Navarra und bei Matteo Bandello. — W. Küchler, Französische Romantik. Eine Entgegnung. — K. Morgenroth, Sprachpsychologische Untersuchungen mit besonderer Berücksichtigung des Französischen. Der Satz und seine Wandlungen. — C. Salvioni, Wortgeschichtliches. 1. souris. 2. étriquer.

Kunstwissenschaften.

Referate.

P. R. von Bieńkowski [ord. Prof. f. klass. Archäol. an der Univ. Krakau], Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst. [Österreichisches archäologisches Institut in Wien.] Wien, Alfred Hölder, 1908. VIII u. 151 S. 4° mit 9 Taf. u. 175 Abbild. im Texte. M. 34.

Ein *Corpus barbarorum* hatte der Verf. des vorliegenden Buches vor Jahren geplant und angekündigt. Ich glaube, dafs wir ihm dankbar dafür sein müssen, dafs er seinen Plan geändert und es vorgezogen hat, »nicht mit einem bändereichen Corpus, sondern nur mit einzelnen festumgrenzten Abschnitten dieses geplanten Sammelwerkes vor die Welt zu treten«, Abschnitten, von denen jeder für sich ein abgeschlossenes Buch bilden soll. Ich bezweifle, dafs der Gegenstand zur Behandlung in der Form eines »Corpus« überhaupt geeignet ist. Auf jeden Fall aber haben wir nach der Änderung des Planes eher Aussicht, in absehbarer Zeit der reichen Belehrung teilhaftig zu werden, die uns aus den jahrelangen Studien des Verf.s erwachsen soll. Wenn dem Werk vielleicht noch etwas von der Zurückhaltung anhaftet, die sich für ein »Corpus« ziemt, so wird sein Wert dadurch gewifs weniger beeinträchtigt, als wenn es umgekehrt von der Beschränkung auf das Tatsächliche sich allzuweit entfernt hätte.

Dafs der reichste und wichtigste Teil des ganzen Werkes der von den Darstellungen der Gallier ist, kann nicht bezweifelt werden, und dafs mit ihm der Anfang gemacht wurde, ist deshalb dankbar zu begrüfsen. Sein Stoff konnte nicht einmal in diesem stattlichen Bande erschöpft werden, soll sich vielmehr noch auf einen zweiten Band erstrecken, der aber, wie dieser, als selbständiges Ganzes erscheinen soll. Schon dieser Umfang zeigt, dafs hier doch erheblich mehr geboten werden soll, als Salomon Reinach vor zwanzig Jahren in seiner übrigens trefflichen und nützlichen Arbeit *Les Gaulois dans l'art antique* geben konnte.

Die pergamenischen Gallierdarstellungen bilden selbstverständlich den Ausgangspunkt der Betrachtung. »Die grofsen Attalischen Figuren« behandelt das erste Kapitel (S. 1—28). An die altberühmten Werke des kapitolinischen Galliers und der Gruppe der einstigen Sammlung Ludovisi, in denen Bieńkowski, im Widerspruch mit der geläufigen Meinung, aber mit Berufung auf Furtwängler, Kopien »der römischen Epoche« sieht, wird der Torso in Dresden, der bärtige Kopf des *Museo Chiaramonti* (Amelung 535) und ein Kopf des *Museo delle Terme* angeschlossen. In einer Reihe von Torsen und Köpfen (Nr. 6—19) werden dann mit gröfserer oder geringerer Wahrscheinlichkeit, die hier nicht nachgeprüft werden kann, Reste der zugehörigen Statuen der Sieger vermutet (S. 16—28). — Ein zweites Kapitel ist dem »Torso von Delos«, einem vielleicht dazu gehörigen Kopf (über dessen Verwahrung auf Mykonos sich der Verf. mit Unrecht wundert, da ja alle Funde von Delos seinerzeit ins Museum von Mykonos kamen, soweit sie nicht der Überführung nach Athen gewürdigt wurden), endlich dem von Schreiber veröffentlichten Kopf von Gizeh gewidmet (S. 29—36). — Das dritte und längste Kapitel (S. 37—78) beschäftigt sich mit den »kleinen attalischen Figuren«, den einst von Brunn zusammengestellten und den inzwischen hinzugebrachten von Galliern und ihren Besiegern (Nr. 23—37). — Das vierte Kapitel (S. 79—85) geht den Motiven der attalischen Figuren auf etruskischen Urnen nach. — Im fünften Kapitel (S. 86—120) werden Bildwerke besprochen, auf denen »Plündernde Barbaren« dargestellt sind, gewifs zurückzuführen auf eine künstlerische Verherrlichung der delphischen Niederlage der Gallier (279 v. Chr.), wozu jetzt Kekules schönes Winckelmannsprogramm (1909) zu vergleichen ist. Es sind calenische Schalen (über diese jetzt Pagenstecher im achten Ergänzungsheft des Jahrbuchs des Arch. Instituts), etruskische Urnen und Sarkophage und der merkwürdige Fries von Cività Alba (*Notizie degli scavi* 1896). — Kapitel VI (S. 121—138) behandelt »Etruskische Urnen und Grabstelen unter dem Einflufs unbestimmbarer Kompositionen«, meist sehr geläufige Motive, die sich zum Teil weit zurück verfolgen lassen. — Endlich stellt Kapitel VII (S. 139—148) »Hellenistische, nicht pergamenische Bilder von bepanzerten Barbaren« zusammen, und ein Nachtrag (S. 149—151) weist auf einen interessanten Kopf aus Tralles hin, der sich, bisher wenig beachtet, im Museum der armenischen Kongregation der Mechitaristen in Wien befindet.

Der zweite Band soll die römischen Gallierschlachtsarkophage sowie die Bronzen und Terrakotten behandeln. Dann wird zu erwägen sein, wie weit neben den pergamenischen Gallierschlachten und der delphischen Niederlage auch die Schlacht bei Telamon als Anlafs künstlerischer Gestaltung von Gallierkämpfen in Betracht kommt. Man wird versuchen, das der Zeit oder dem Ursprungsort nach so weit auseinander Liegende zu scheiden, wie das bereits Kekule in der erwähnten Schrift angebahnt hat. Auch in der Rekonstruktion der grofsen Denkmäler läfst B. seinen Nachfolgern noch etwas zu tun übrig — nicht nur dadurch, dafs er auf »Graphische Rekonstruktionen« und »stylistische Analysen« verzichtet hat (S. VI). Aber wer hier im Fortschreiten unserer Kenntnis hellenistischer Kunst zu weiterreichenden Ergebnissen gelangt, darf und wird nicht vergessen, dafs B. seiner Forschung den Weg geebnet hat.

Münster i. W. F. Koepp.

fol. 2160

A

Besp. v. Weicker, Neue Jahrbücher 1907 S. 603-5
A. J. Reinach, Revue archéologique 1909 II S. 173-76

R. Kekulé v. Stradonitz, Bronzestatuette eines kämpfenden Galliers in den Kgl. Museen. 69stes Programm zum Winckelmannsfest der Archäol. Gesellschaft zu Berlin 1909.

A. J. Reinach, Les Galates dans l'art alexandrin: Monuments Piot XVIII 1911 S. 37-115 pl. VII-IX

H. Schumacher Verzeichnis der Abgüsse und nichtgrossen Photographien mit Gallier-Darstellungen. Mainz 1911.

A. Hekler Relieffragment aus Lecce: Jahreshefte des Österreich. Archäol. Institutes XVIII 1915 S. 94-97

Art
Sculp
B

ÖSTERREICHISCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT IN WIEN

DIE DARSTELLUNGEN DER GALLIER IN DER HELLENISTISCHEN KUNST

VON

P. (R.) VON BIEŃKOWSKI

MIT 9 TAFELN UND 175 ABBILDUNGEN IM TEXTE

333360
24. 11. 36.

WIEN
ALFRED HÖLDER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1908

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK VON V. L. ANCZYC & COMP IN KRAKAU

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

VORWORT . . . . . V—VIII

I. DIE GROSSEN ATTALISCHEN FIGUREN . . . . . 1— 28

a) die sicher zugehörigen Statuen und Köpfe der Gallier . . . . . 1— 15

b) die vermutlich zugehörigen Torsi und Köpfe der Pergamener . . . . . 16— 28

II. DER TORSO VON DELOS UND DIE KÖPFE VON MYKONOS UND VON GIZEH 29— 36

III. DIE KLEINEN ATTALISCHEN FIGUREN . . . . . 37— 78

a) die sicher zugehörigen Statuetten der Gallier . . . . . 37— 54

b) die wahrscheinlich zugehörigen Torsi ud Köpfe der Gallier . . . . . 55— 65

c) die vermutlich zugehörigen Torsi und Köpfe der Pergamener . . . . . 66— 78

IV. MOTIVE DER ATTALISCHEN FIGUREN AUF ETRUSKISCHEN URNEN . . . . 79— 85

a) ein auf das rechte Knie gesunkener Barbar wird von einem Fußgänger abgeschlachtet . . . . . 80— 83

b) ein vor einem Reiter fliehender Barbar greift nach der Wunde im Rücken . 83— 85

V. PLÜNDERNDE BARBAREN . . . . . 86—120

a) auf Calener Schalen . . . . . 86— 92

b) auf dem Fries aus Civit' Alba . . . . . 93—104

c) auf etruskischen Urnen und Sarkophagen . . . . . 105—120

VI. URNEN, GRABSTELEN UND GEMMEN UNTER DEM EINFLUSS UNBESTIMMBARER KOMPOSITIONEN . . . . . 121—138

a) Barbar sein Schwert in den Bauch des Pferdes stossend . . . . . 122—128

b) unter dem Anprall des Pferdes nach vorn gestürzt und sich verteidigend . . 128—130

c) vor dem Pferde nach vorne gefallen und den Kopf in die Arme gedrückt . . 130—132

d) am Boden sitzend und sich gegen einen Hopliten wehrend . . . . . 132—133

e) rücklings gesunken und sich gegen einen Reiter deckend . . . . . 133—135

VII. HELLENISTISCHE, NICHT PERGAMENISCHE BILDER VON BEPANZERTEN BARBAREN . . . . . 139—148

NACHTRAG . . . . . 149—151

ERGÄNZUNGSTAFELN . . . . . I—IX

VORWORT.

Die Voranzeige eines Corpus barbarorum in meinem Buche »*De simulacris barbararum gentium*«, Seite 4, ist im allgemeinen mit Beifall begrüßt worden. Fehlte es allerdings auch an minder günstigen Meinungen nicht, so liegt es mir doch ferne, mich hier mit ihnen auseinandersetzen zu wollen. Indem ich sachliche Bedenken eingehend prüfte, denke ich nunmehr, wenn auch äußerlich modifiziert, meinen Plan durchzuführen. Ich bin mir bewußt, wie oft schon Fortsetzung und Vollendung weitausgreifender Unternehmungen durch unüberwindliche Hindernisse zu nichte wurden, und so ziehe ich es vor, nicht mit einem bänderreichen Corpus, sondern nur mit einzelnen festumgrenzten Abschnitten dieses geplanten Sammelwerkes vor die Welt zu treten. Jeder Teil soll für sich ein abgeschlossenes Buch bilden, und wenn ich auch außer Stande bin, die Darstellungen der Gallier in einem Bande zu erschöpfen, so lasse ich doch jeden der beiden Bände, auf die sich das gesamte Material verteilt, als selbständiges Ganze erscheinen.

Auch aus inneren Gründen war diese Beschränkung geboten. Zunächst ist noch eine Anzahl grundlegender Monumente, ohne deren allseitige Erkenntnis die Ausarbeitung eines systematischen Corpus unmöglich ist, nicht entsprechend veröffentlicht, so der Triumphbogen von Orange, der Bogen von Saloniki, die Septimius- und Konstantinsbögen in Rom. Diesen Aufgaben sich im Rahmen eines Corpus barbarorum zu unterziehen, würde nicht nur die Kräfte eines Einzelnen übersteigen, sondern auch die Form des Werkes sprengen. Dazu kommt, daß alle diese Aufgaben bereits von anderen geplant oder sogar in Angriff genommen wurden. So liegt die Neuausgabe des Bogens von Orange schon längst im Plane einer der französischen Akademien. Die römischen Triumphbögen soll eine seit Jahren beabsichtigte Publikation der italienischen Regierung enthalten. Über die Barbaren der Trajanssäule wird gewiß Cichorius ausführlich handeln. Diesen Arbeiten vorgreifen zu wollen, hieße sich gegen die Ökonomie der Wissenschaft (zu) versündigen und Gefahr (zu) laufen, hinter jener Vollkommenheit, die den an Ort und Stelle tätigen Kräften erreichbar ist, weit zurückzubleiben.

Anderseits lehrt mich die Übersicht über das gesamte auf die Barbarendarstellungen bezügliche Material, daß man gegenwärtig in einigen Fällen nicht über die Zusammenstellung und Neuveröffentlichung der Monumente hinausgehen könnte. Wie ersprießlich und verdienstvoll jede Arbeit ist, die auf Neuordnung unseres ungeheueren, furchtbar verstümmelten und zerstreuten Denkmälervorrates ausgeht, so glaubte ich doch von ihr diesfalls mit Rücksicht auf die unverhältnismäßig hohen Herstellungskosten Abstand nehmen zu sollen. Mit umso größerem Eifer

wende ich mich dagegen jenen Partien zu, die kunsthistorisch, antiquarisch oder ethnologisch wichtig sind. Diese Gruppen in den großen Zusammenhang mit den übrigen Monumentenklassen einzufügen, scheint mir eine besonders lohnende Aufgabe.

Unter allen Obliegenheiten des Archäologen ist vielleicht keine andere so vielsprechend / vers und wichtig als die Rekonstruktion figurenreicher Denkmäler, von denen nur lose Fragmente erhalten sind. Und eben von den zur Erinnerung an die Niederlage der Kelten errichteten Monumenten finden sich in verschiedenen Museen und Privatsammlungen Europas besonders viele Statuen, Statuetten und Reliefbilder zerstreut, deren Zusammengehörigkeit oder wenigstens engerer Zusammenhang keinem Zweifel unterliegt. Bei der Bedeutung, die diese Reste nach verschiedenen Seiten haben, war es natürlich, daß sie schon vor zwanzig Jahren von S. Reinach zusammengestellt und durch eine gemeinsame Besprechung (Rev. arch. 1888—1889) weiteren Forschungen zugänglich gemacht wurden. So verdienstvoll diese Arbeit, die ich unten nach dem Separatabdruck zitiere, für ihre Zeit war, so nützlich sie immer noch durch die Fülle der gebotenen Belehrung ist, kann sie doch den gegenwärtigen Ansprüchen keineswegs mehr genügen. Ich glaube, das vorliegende Buch zeugt am besten von ihren Vorzügen und von ihren Unzulänglichkeiten. Ebensowenig genügt eine Vereinigung der Gipsabgüsse der Gallierbilder an einem Orte, wie sie im Museum von Saint-Germain-en-Laye begonnen wurde. So empfahl es sich, die Vereinigung wenigstens literarisch zu vollziehen, umsomehr als langjährige Forschungen mich nicht nur in den Stand setzten, den bisher herangezogenen Monumentenvorrat durch neue Museumsfunde zu bereichern, sondern auch die zur Wiederherstellung notwendigen Elemente zu vermehren. Graphische Rekonstruktionen habe ich jedoch nicht versucht. So lange sie nicht absolut sicher sind, beweisen sie nichts und kosten viel. Ebensowenig habe ich stylistische Analysen gegeben. Sollen diese bleibenden Wert behalten, so müssen sie sich nicht an zufällig erhaltene Einzelfiguren, sondern an das ursprüngliche Ganze halten und so lange die Ansichten darüber auseinandergehen, wäre es verfrüht, sich auf die Fragen einer höheren Kritik einzulassen. Meine Messungen, die ich mit verschiedenen Instrumenten ausführen mußte, beanspruchen, wie immer, nur eine approximative Geltung. Ebensowenig habe ich absolute Vollständigkeit der Literaturnachweise angestrebt.

Keine stilistischen Analysen!

Mit großen Schwierigkeiten war die Anordnung des Materials verbunden. Schließlich hat sich die Teilung desselben in Werke der großen Kunst, besonders der Plastik, und der Kleinkunst, das ist Bronzen und Terrakotten, als notwendig erwiesen. Die letzteren folgen eigenen Mustern und Vorlagen, die zwar im Zusammenhang mit den Marmorwerken bleiben, jedoch ihre eigene Entwicklungsgeschichte haben; ihnen bleibt daher besser ein besonderer Band vorbehalten. In diesem zweiten Band soll auch die Bearbeitung der römischen Gallierschlacht-Sarkophage geboten werden, insoweit sie nicht durch Roberts ersten Band der Sarkophagreliefs überflüssig gemacht sein sollte. Nichtsdestoweniger war es notwendig, die Abbildungen der wichtigsten Reliefs schon diesem ersten Bande aus dem einfachen Grunde beizuschließen, weil eine Rekonstruktion der attalischen Weihgeschenke ohne sie nicht versucht werden konnte. Da ich im Laufe des Bandes keine Gelegenheit hatte, die prinzipielle Frage zu erörtern, inwieweit antike Urnen- und Sarkophagreliefs als Quelle der Erkenntnis der hellenistischen Plastik betrachtet werden können, sei es mir erlaubt, das zum Verständnis Notwendige hier mitzuteilen.

Sarkophagreliefs
Vgl. Löwy, J. d. I. XLII 1927 115 f. (auch zu S. 39 f. 43 f. 46 f. 57 ff.)

Auf den Sarkophagreliefs ist, besonders auf denjenigen, die aus mehreren, übereinandergestellten Figurenreihen bestehen, zwischen den unteren und oberen Registern ein merkwürdiger Unterschied zu beobachten. Die ganze Auffassung der Relieffigur ist eine andere. In den oberen Registern sind die Figuren zumeist so gestellt, daß sie in sonderbarsten Verkürzungen aus dem Hintergrund heraustreten. Die künstlerische Absicht auf malerische, offenbar durch gemalte Vorbilder bestimmte Gesamtkonturen ist unverkennbar. Ganz anders in der untersten Reihe. Die

Figuren haben mehr Tiefe und wirken, als wenn Statuen nachgebildet wären. Und so war es auch tatsächlich. Gleich den Künstlern der Renaissance suchten auch die Bildner der römischen und etruskischen Sarkophage Elemente zu ihren Schlachtdarstellungen in plastischen Gruppen. Sie zeichneten dieselben von verschiedenen Seiten nach und verwendeten sie nach Vornahme entsprechender Veränderungen in ihren Kompositionen wieder. Wie weit eine solche Modifikation in einzelnen Fällen gegangen ist, welche Reliefgestalt noch als Umbildung einer uns bekannten Figur, welche aber als Nachahmung eines ähnlichen, aber nicht mehr bekannten Vorbildes zu betrachten ist, läßt sich oft nicht entscheiden. Mir war das Motiv der Beine maßgebend. Hat die Relieffigur dasselbe noch beibehalten, so konnte sie als Umbildung der Statue — zuweilen im Gegensinne — betrachtet werden. Im entgegengesetzten Fall schien sie mir für weitere Kombinationen unverwendbar. Schließlich war zu berücksichtigen, daß die Kompositionen vieler Sarkophagreliefs nach Maßgabe des Raumes einmal in die Länge gezogen, einmal zusammengepreßt erscheinen. Infolge dessen sehen wir dieselben Figuren einmal neben, einmal hinter- oder übereinander, nicht selten diagonal gegeneinander gestellt. Es versteht sich von selbst, daß alle diese Veränderungen in Abzug gebracht werden müssen, so oft man unter ihrer Hülle das ursprüngliche Vorbild entdecken will.

Es war verlockend, an der Hand der chronologisch geordneten Denkmäler die Entwicklung des Galliertypus in ähnlicher Weise zu verfolgen, wie dies Julius Lange in Bezug auf die Darstellung der menschlichen Gestalt im allgemeinen getan hat. Indes erwies sich einerseits der älteste Vorrat viel zu dürftig, anderseits die gegenwärtige Kenntnis der verschiedenen Strömungen hellenistischer Kunst viel zu lückenhaft, als daß die zeitliche Aufeinanderfolge als Basis zur Einteilung des Materials angenommen werden konnte. So habe ich mich entschlossen, von den am meisten bekannten — so zu sagen — klassischen Figuren der attalischen Denkmäler auszugehen und daran andere Monumente nach rein künstlerischem Gesichtspunkt zu reihen. Dieses Prinzip bewährte sich in der Durchführung, denn alle Kunstwerke ließen sich ohne Zwang in dem so gewonnenen Rahmen unterbringen. Übersichtliche Verzeichnisse können aber erst dem nächsten Bande beigefügt werden.

Daß ich das Material in viel größerer Vollständigkeit als bisher vorlegen kann, verdanke ich dem k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht in Wien, das meine Unternehmung sowohl durch Erteilung von Urlaub, wie auch durch Subventionen gefördert hat, und der kais. Akademie der Wissenschaften in Krakau, die dem Unternehmen durch eine mir persönlich erteilte Subvention Vorschub leistete. Da mir die Akademie nicht die Mittel gewähren konnte, um das Werk, das ich als ihr Stipendiat vorbereitet und über dessen Ergebnisse ich in ihren Sitzungen und nachher in ihrem Anzeiger (1900—1905) mehrmals Bericht erstattet hatte, herauszugeben, so hätte ich meine Arbeit auch in ihrem gegenwärtigen eingeschränkten Umfang nur mit großen persönlichen Opfern veröffentlichen können, wenn nicht im letzten Augenblicke die Direktion des österreichischen archäologischen Institutes in Wien bereit gewesen wäre, das schon fertige Werk bereits nach vollendeter Drucklegung in den Verlag des Institutes zu übernehmen, wofür ich ihr meinen wärmsten Dank ausspreche.

Ich empfand zu Anfang meiner Untersuchungen als großes Hemmnis, daß der dritte Band der etruskischen Urnen und der erste Band der Sarkophagreliefs, der die Schlachtsarkophage enthalten soll, noch nicht erschienen waren. Über diesen Mangel hat mir aber das liebenswürdige Entgegenkommen der Herausgeber, der Herren Proff. G. Körte in Göttingen und K. Robert in Halle, hinweggeholfen, indem mir die mehrwöchentliche Benützung des im Auftrag des deutschen archäologischen Institutes für das Urnen- und Sarkophagwerk vorbereiteten Apparats in liberalster Weise gestattet wurde. Sogar einige Abbildungen, die nicht anders zu beschaffen waren, durfte ich hier reproduzieren und bei den Urnen durchgängig auf die

Nummern des noch nicht erschienenen Körteschen Bandes verweisen. Dank schulde ich ferner dem Principe G. Torlonia und dem Principe A. Doria-Pamfili in Rom, ferner den Direktoren und Assistenten der öffentlichen Sammlungen in Wien, Berlin, München, Dresden, Kopenhagen, Genf, Madrid, Palermo, Rom, Athen, Neapel, Paris, London, Florenz, Bologna, Venedig, Pisa, Volterra, Siena, Perugia, Chiusi, Cortona, Heidelberg für die liebenswürdige Bewilligung des Photographierens oder für bereitwillige Auskunft. In einigen schwierigen Fällen, wo es galt, Zutritt zu sonst unzugänglichen Sammlungen zu erlangen, haben mir Giovanni Piancastelli und L. A. Milani ihre wirksame Hilfe gewährt. Meine Freunde Walter Amelung in Rom und Paul Arndt in München haben mir auch bei dieser Arbeit treu zur Seite gestanden und dieselbe durch Rat und Tat gefördert.

Krakau, am 1. Juli 1908.

P. v. Bieńkowski.

Fig. 1.

I.

DIE GROSSEN ATTALISCHEN FIGUREN.

a) DIE SICHER ZUGEHÖRIGEN STATUEN UND KÖPFE DER GALLIER.

Über die in harten und trockenen, aber treuen Kopien bis auf unsere Zeit erhaltenen Bestandteile eines der großen Denkmäler, welche die Siege Attalos I. von Pergamon (241—197 v. C) über die Gallier in Bronze verewigen sollten, ist in letzter Zeit so übersichtlich und gründlich von S. Reinach, »Les Gaulois dans l'art antique«, Rev. arch. 1888—1889, A. Michaelis, Jahrbuch d. arch. Inst. VIII 129 fg, E. Petersen, Röm. Mitteil. X. 128 gehandelt worden, daß ich mich der Mühe überhoben fühle, die Frage in allen Details von neuem aufzurollen und eine erschöpfende Besprechung der betreffenden Bildwerke zu bieten. Es wird genügen, wenn ich nur da das Wort nehme, wo ich etwas Beachtenswertes nachzutragen habe, oder wo die Stellungnahme zu einer Streitfrage unvermeidlich ist.

Bis vor nicht langer Zeit war man ziemlich einig darüber, daß die großen Gallierfiguren den bronzenen Originalen gleichzeitige, aus dem korassischen Marmor in Pergamon selbst verfertigte Originalkopien seien. Die besonders von Overbeck, Plastik S. 247 verteidigte Meinung, daß sie keine Kopien, sondern selbständige, von vornherein auf die Ausführung in Marmor berechnete Schöpfungen der pergamenischen Schule seien, hat beinahe keinen Anklang gefunden. Gleichzeitige Kopien oder Originalschöpfungen — jedenfalls galten sie als Arbeiten des ausgehenden dritten oder zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Erst vor kurzem hat A. Furtwängler — unter anderen auch mir gegenüber — dagegen Einspruch erhoben. Seiner Meinung nach sind

sowohl die großen wie die kleinen attalischen Figuren zwar keine von Vorbildern pergamenischer Schule angeregte, römische Originalarbeiten, für die sie noch vor fünfzig Jahren von vielen gehalten wurden, wohl aber erst in römischer Epoche hergestellte Kopien nach Bronze-Originalen der pergamenischen Gießhütten. An diese Theorie wird sich gewiß ein reger Meinungsaustausch knüpfen; ich halte sie aus Gründen, die sich im Laufe der Arbeit ergeben werden, für sehr wahrscheinlich. Da sie aber bis jetzt nicht begründet vorliegt, wäre es voreilig, schon hier ihre Besprechung einzuleiten, besonders da die Frage, ob ein Werk eine römische oder eine pergamenische Kopie ist, nur in sehr großem Zusammenhang gelöst werden kann. Sie möge also dem verdienten Verfasser der »antiken Statuenkopien« vorbehalten bleiben. Nur muß schon hier gegen die Anhänger der alten Theorien mit Nachdruck hervorgehoben werden, daß die Marmorart, aus der alle diese Figuren hergestellt sind, nichts für pergamenischen Ursprung der Kopien beweisen kann. Sie hat mit dem pergamenischen Marmor nichts zu tun. Sie hat sehr kleine, durchsichtige Krystalle, die aber deutlich flimmernd sichtbar werden. An einigen rauh gebliebenen Stellen in den Haaren ist die Oberfläche leicht hellgrau, an Leib und Gliedern schwach gelblich mit wolkigen bräunlichen Flecken. Dies ist allerdings eine Eigentümlichkeit, die ich an italischem Marmor gar nicht kenne. Aber ebensowenig ist sie mir an echt pergamenischen Marmorwerken bekannt. Gewöhnlich pflegt man diese Marmorgattung dem östlichen Gebiete des Mittelmeeres zuzuschreiben, also entweder auf den zu Pergamon gehörigen korassischen Inseln (Φοῦρνοι) zwischen Samos und Ikaria, oder auf Thasos oder in Cavallo in Thracien zu suchen; so der Bildhauer und Marmorkenner Siegel (bei Kinkel, Mosaik z. Kunstgeschichte S. 80). Andere jedoch (z. B. v. Duhn in Athen. Mitteil. III 134) lassen den Marmor aus den Brüchen am Sipylos in Lydien, oder aus Kreta oder sogar aus Afrika kommen (vgl. Athen. Mitteil. I 167 fg.). Kurz, der Marmor ist bis jetzt nicht bestimmt. Wenn auch viele dieser Brüche in dem Gebiete des pergamenischen Reiches gelegen waren, so berechtigt uns doch nichts zu der Annahme, daß ihre Exploitation in römischer Zeit eingestellt war. Wenn ich also im Folgenden die von vielen angewendete Bezeichnung »kleinasiatischer Marmor« behalte, so geschieht es der Kürze halber und nicht, um die Schule, wo die betreffenden Bildwerke gearbeitet worden sind, lokal oder zeitlich festzustellen.

Daß die Statuen, von denen in diesem Abschnitt die Rede sein wird, einst im Originale Bestandteile einer größeren Gruppe bildeten, unterliegt wohl keinem Zweifel, aber wie diese Gruppe komponiert war und in welchem Verhältnisse sie zu den erhaltenen Basen der pergamenischen Schlachtendenkmäler stand (Altertümer von Pergamon S. 84), läßt sich nicht sagen. Die Vermutung von Petersen (a. O. S. 136), daß die Originalgruppe einst auf der in Pergamon entdeckten runden Basis (Altert. v. Perg. VIII 1, Nr. 20) aufgestellt war, ist eben nur eine Vermutung. Auch für die allgemein verbreitete Annahme, daß unsere Figuren Kopien nach den umfangreichen, auf der Burg von Pergamon auf einem großen Postamente aufgestellten Erzgruppen des sogenannten großen Schlachtenmonumentes seien, fehlt eine äußere Beglaubigung (vgl. Fränkel, Inschriften von Pergamon I. n. 21—28 und Philologus LIV 1 fg.). Nichtsdestoweniger scheint es sicher, daß sie Kopien nach Werken der bedeutendsten von Plinius 34, 88 erwähnten pergamenischen Künstler sind; nur wäre es voreilig, Namen zu nennen, umsomehr, als eine jede Statue ein besonderes künstlerisches Gepräge zeigt. Ich kann daher die Vermutung Kleins (Gesch. d. gr. Kunst III 73), nach der Nikeratos und Phyromachos mehr Anspruch haben als Epigonos, für die »Schöpfer der attalischen Kampfgruppen« zu gelten, nicht teilen.

1) Um mit dem »gladiatore moribondo« im alten kapitolinischen Museum zu beginnen, verweise ich auf die Literatur in Helbigs Führer Nr. 548. Es gibt meines Wissens kein Problem mehr, welches sich auf diese Statue, die hier in Fig. 1—3, 18 abgebildet wird, bezöge. Die Hypothese von A. Michaelis (Jahrb. d. Inst. III 129 fg.), daß die kapitolinische Statue eine Kopie nach

dem »tubicen« des Epigonos (Plin. 34, 88) sei, läßt sich durch schlagende Gründe nicht stützen und wurde mit Recht von Petersen (Röm. Mitteil. 1893, 253) zurückgewiesen.

Da ich nirgends genauere Angaben über die Plinthe der Figur finde, so mögen sie hier geboten werden. L. 1·865; Br. 0·89. Größte Höhe 0·11; geringste Höhe 0·05 *m*. Sie fällt von rechts nach links hin ab. Modern ist das ganze Stück links von der Figur. Das Übrige war in fünf Teile

Fig. 2.

Fig. 3.

gebrochen. Die Brüche gehen strahlenförmig von einem Punkte aus, der vor dem Rücken des rechten Fußes liegt. Hier und an den Brüchen ist allerlei geflickt. Von jenem Mittelpunkt der Brüche geht nach hinten auch ein Sprung. Die Ränder sind nicht profiliert. In Arbeit und Überarbeitung kein Unterschied von der Figur selbst. Vor dem linken Fuß ist eine Zeichnung eingeritzt, augenscheinlich für ein Spiel bestimmt. Wie die beistehende Figur 4 zeigt, ist sie aus vier konzentrischen, gleichweit von einander entfernten, in fünf Segmente mit Auslassung des mittleren und des dritten Feldes geteilten Kreisen zusammengesetzt. Ähnliche Spieltafeln stammen alle frühestens aus der hadrianischen Zeit. Vgl. M. Ihm, Bonner Studien S. 223 fg. und Römische Mitteilungen VI 208 fg.

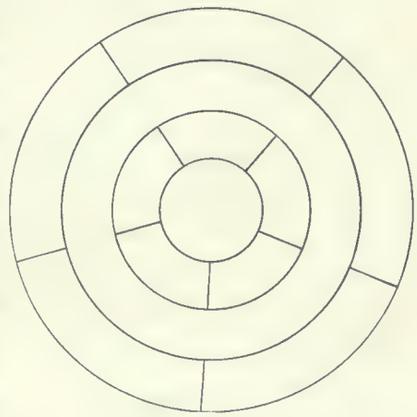


Fig. 4.

Wenn die Plinthe als Spieltafel benutzt war, so kann das vielleicht als Beweis gelten, daß die Statue in spätrömischer Epoche ganz niedrig aufgestellt war, höchstens so wie heute im Museum, also ungefähr 0·95 *m* über dem Boden. Es entsteht die Frage: war der Sockel der bronzenen Originalstatue ebenfalls so niedrig, oder höher?

Die seit Jahren geführten, leider noch nicht veröffentlichten Studien H. Bulles über griechische Basen (vgl. Beilage z. allgem. Zeitung 1904, Nr. 134) haben ergeben, wie ich seiner brieflichen Mitteilung entnehme, daß die in Pergamon gefundenen Postamentreste durchweg vom Typus des sog. profilierten Postamentes sind, das in der hellenistischen Zeit für lebensgroße Figuren meist die Höhe 1·30—1·50 *m* hat. So hält Bulle für das Wahrscheinlichste, daß auch die kapitolinische Gallierstatue einst höher aufgestellt war als gegenwärtig, d. h. daß

die Standplatte sich ungefähr in Augenhöhe befand. Allerdings würde der sterbende Gallier dadurch insofern gewinnen, als sein Gesicht, das jetzt zu sehr geneigt ist, gänzlich sichtbar wäre. Andererseits würde sein Schild und seine Trompete gar nicht oder nicht wirksam genug zum Vorschein kommen. Den Anhängern der Michaelisschen Theorie über den »tubicen« des Epigonos dürfte natürlich diese letztere Erwägung genügen, den Vorschlag Bulles abzulehnen und eine ursprünglich viel niedrigere Aufstellung der Statue zu postulieren. Wer jedoch, wie der Verfasser, einer anderen Meinung ist, muß den Schild und die Trompete für nebensächliche

Fig. 5.

Accessorien halten, die den Sinn der Statue nicht alterieren, also nicht notwendig gesehen zu werden brauchten. Kurz, es läßt sich nicht nachweisen, ob das Bronzeoriginal des kapitolinischen Galliers auf eine niedrige Aufstellung berechnet war.

Wichtig ist es, unsere Statue mit dem Dresdener Torso, der eine Zeitlang als ihre Kopie galt, zu vergleichen.

2) Der Dresdener Torso (Fig. 5). Weißer, nur sehr wenig grauer Marmor mit einem dichten, mittelgroßen Korn. Braungelbliche Patina mit zahlreichen Oxydierungsstreifen, die zum Teil von Metalldübeln, zum Teil — besonders um die Hüften und an der Pubes — von dem mit Metallreifen festgehaltenen Feigenblatt herrühren. Ähnliche rote Flecken auf der Frontseite des Torsos weisen darauf hin, daß der Torso einst unter einer Traufrinne lag. Ein Dübel steckt noch in dem linken Armstumpf, ein zweiter oben auf der Höhe der Schulter. Abg. in der ehemaligen

Ergänzung bei Le Plat, Recueil des marbres antiques dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresde pl. 79. Recht gute photographische Wiedergabe nach dem Original bei Pontremoli et Collignon, Pergame S. 131; auch bei Overbeck, Plastik II[4] S. 257, Fig. 196. Ältere Literatur bei Hettner, Bildwerke der königl. Antikensammlung zu Dresden[4] S. 68, Nr. 63 und G. Treu, Arch. Anz. 1891, 182. Aus der Sammlung Chigi in Rom erworben. Gesamthöhe . . . . . 0·74.

	Dr(esden)	Cap(itol)
Brustwarzendistanz	0·26	0·27
Rechte Warze — Nabel	0·27	0·277
Linke Warze — Nabel	0·20	0·22
Breite des Rumpfes in der Höhe der Unterleibsfalte	0·36	0·36

Wir ersehen daraus, daß beide Rümpfe beinahe dieselbe Größe haben. Daß indessen der Dresdener Torso keine Wiederholung des kapitolinischen ist, ergibt sich besonders aus dem linken Armstumpf. An ihm ist der Ansatz des Deltoideus erhalten, und zwar ist er in einem ziemlich angespannten Zustand. Also war der linke Arm etwas über die horizontale Linie gehoben, sei es, weil er mit einem Schilde bewaffnet war, sei es, weil er mit der Hand den Gestus des Abwehrens machte. Nach derselben Richtung war auch der Kopf gewendet, wie die erhaltenen Nackenmuskeln beweisen[1]). Der rechte Arm war mit voller Handfläche am Boden aufgestützt, aber nicht stramm, sondern wie bei dem kapitolinischen Gallier leicht im Ellenbogen gekrümmt. Dies ist an der Form der Bruchfläche erkennbar. Wie der Dresdener Krieger gelagert war, läßt sich genau nicht sagen, da das Gesäß ganz abgemeißelt ist und beide Beine fehlen. Daß die Beine ungefähr so lagen wie beim kapitolinischen Gallier, ist aber sicher. Wenigstens war der rechte Oberschenkel gerade nach vorn bewegt, das linke Bein seitwärts gestreckt; das ergeben die Ansätze zur Evidenz. Ferner konnte der Dresdener Torso weiter aufgerichtet sein, als der kapitolinische; die bequeme Sitzweise der einstigen Ergänzung ist ganz unzulässig. Wahrscheinlich deckte er sich gegen einen von oben angreifenden Gegner. In seiner rechten Flanke befindet sich eine 0·035 *m* lange Schnittwunde mit plastisch dargestellten Bluttropfen darunter. G. Treu (a. a. O.) denkt sich ihn deshalb um Schonung bittend, was möglich aber nicht not-

[1]) Es ist interessant, die anatomische Begründung dieser sehr alten, eigentlich schon von dem ersten Ergänzer befolgten, in neuerer Zeit von G. Treu (Bull. de corr. hell. 1889, 188) und von Furtwängler (Arch. Anz. 1891, 141) vorgebrachten Ansicht kennen zu lernen, die H. Hase in einer schwer zugänglichen Schrift (Blätter f. literar. Unterhaltung 1831, Nr. 51) veröffentlicht hat und die deshalb verdient, hier wörtlich wiederholt zu werden: »Die Bewegung des linken Armes nach innen und gleichzeitig nach oben beweist nämlich am Dresdener Fragment offenbar der pectoralis maior und vorzüglich sein oberer Teil, die pars clavicularis, deren unebenes und ungleiches Aussehen eine augenscheinliche Tätigkeit dartut, während der untere Teil, die pars sternalis des Brustmuskels, mehr ausgedehnt erscheint. Die kleine Falte, die nach oben an diesem Muskel bemerklich ist, spricht ebensosehr für eine Richtung nach vorwärts, als sie beim sterbenden Fechter, wo sie mit zwei anderen Falten weit stärker ausgedrückt ist, die Richtung nach unten begleitet. Der deltoideus, dessen Geschäft das Emporheben des Oberarmes ist, tut, so weit er erkennbar vorliegt, unverkennbare Tätigkeit dar. Vorzüglich beweist aber der coracobrachialis die angegebene Richtung des Oberarmes. Er tritt stark neben und unter dem deltoideus hervor, so daß eine bedeutende Vertiefung zwischen der pars clavicularis und dem processus coracoideus sichtbar wird: eine Vertiefung, die während der Ruhe dieser Muskeln kaum auffällt. Von den Muskeln des Schulterblattes sind die oberen offenbar in Tätigkeit, während der teres maior und minor und der größere Teil des infraspinatus nicht angespannt, wohl aber durch die genau angedeutete Bewegung des Oberarmes ausgedehnt sind. Der infraspinatus wirkt aber hier ebenfalls als einarmiger Hebel zur Emporhebung des Oberarmes mit. Für die Tätigkeit des letzteren Muskels zeugt außerdem, daß die spina scapulae kaum in ihrer Richtung hervortritt. Die scapula selbst ist mit ihrem untern Winkel nach vorn gezogen, während der obere innere Winkel weiter nach hinten geht; wohl der deutlichste Beweis gegen die Meinung, daß der Arm nach unten müsse gedacht werden«.

wendig ist. Der Krieger war gewiß ein Gallier. Nach Treu (Bull. de corr. hell. 1889, 188) bemerkt man rings um den Hals die Spuren einer Torques, die von dem Restaurator entfernt worden ist. Indeß ist die Überarbeitung doch nicht eigentlich »ringsum« zu sehen, sondern nur vorn bis etwa beiderseits zur Schulterhöhe reichend; im Nacken sehe ich keine Bearbeitungsspuren.

In stilistischer Hinsicht ist der Torso mit vorzüglicher Kenntnis der Anatomie behandelt. Die Sägemuskeln z. B. sind mit strengster und eingehender Detailbildung wiedergegeben, wie mir scheint, mehr als bei der kapitolinischen Figur. Diese hat zwar auf Brust und Bauch etwas mehr Detail, aber sehr wesentlich ist der Unterschied nicht. Die Brustwarzen sind an dem Dresdener Torso nur durch Erhöhungen, ohne feste Umrisse wiedergegeben. Die wenigen, noch in der Form genauer sichtbaren Löckchen der Pubes sind recht bestimmt gezeichnet und plastisch modelliert. In der Mitte scharfe Teilung, von der aus die Löckchen nach rechts und links laufen. Der Rücken war sehr gut modelliert, nur ist seine Wirkung jetzt durch vielfache Bestoßungen beeinträchtigt.

Über die Herkunft des Dresdener Torsos möge folgende Vermutung gestattet sein. Sebastiani (Viaggio a Tivoli 1825, Fuligno 1828) schließt seiner Beschreibung des Stadions (p. 280) folgende merkwürdige Nachricht bei, die auch Bulgarini (Notizie storiche ant. intorno all' antichissima città di Tivoli 1848, p. 122) wiederholt: »Si vuole constantemente, ma credo io senza ragione, che nell' arena del nostro Stadio fosse rinvenuta quella statua celebratissima del museo Capitolino, conosciuta sotto la falsa denominazione del Gladiatore moribondo«. Sebastiani hat also an die kapitolinische Statue selbst gedacht, diese Vermutung aber selbst zurückgewiesen. Vgl. Winnefeld, Villa des Hadrian S. 154 und Gusman, La ville impér. de Tibur p. 305. Leider weiß man über die Auffindung weder des kapitolinischen Fechters, der sich ehemals im ludovisischen Besitze befand, noch des anderen ludovisischen Kapitalstückes, der Gruppe des Galliers und seiner Frau, etwas Sicheres (vgl. Jordan-Hülsen, Topographie der Stadt Rom III 436, Anm. 121), und es ist wohl wenig Aussicht vorhanden, daß ein ludovisisches Archiv existiere, aus dem dergleichen Kunde entnommen werden könnte. Von vornherein ist es nicht wahrscheinlich, daß die beiden ludovisischen Stücke in Tivoli aufgefunden worden sind. Ein so bedeutender Fund wie die Galliergruppe müßte durchaus in den Ausgrabungsberichten irgend eine Spur hinterlassen haben. Gewöhnlich wird angenommen, daß sie am Anfang des XVII. Jahrhunderts in der Villa Ludovisi selbst, im Bereiche der alten Gärten Sallusts, ausgegraben worden seien. Wie die von Sebastiani selbst als grundlos bezeichnete Überlieferung bezüglich des sterbenden Galliers entstanden sein mag, kann vielleicht folgende Vermutung erklären: Sebastianis »gladiatore moribondo« scheint mir eben der uns erhaltene Dresdener Torso zu sein. Er stammt bekanntlich aus der Sammlung Chigi. Da wir über die Zusammensetzung derselben so gut wie nichts wissen, so ist die Annahme, sie habe aus lauter stadtrömischen Funden bestanden, willkürlich, und a priori steht nichts der Vermutung entgegen, daß ein Fund aus der Hadriansvilla zu den Chigi gelangt sei. Die Ähnlichkeit des Dresdener Torso mit dem kapitolinischen gladiatore wurde sehr früh, jedenfalls schon im XVIII. Jahrhundert, erkannt. Schon im oben citierten Werke von Le Plat (1733 erschienen) ist er auf Tafel 79 als »gladiateur mourant« bezeichnet und offenbar mit Berücksichtigung der kapitolinischen Statue ergänzt. Nachdem die elenden Ergänzungen im ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts entfernt worden sind, hat Hirt den Torso sogar für eine Wiederholung des kapitolinischen erklärt, wogegen Hase (a. a. O.) polemisiert. Kurz, irgend ein Grund, der meiner Vermutung widerspräche, ist mir nicht bekannt. Ich gebe aber zu, daß eine äußere Beglaubigung für sie noch fehlt. Nicht ohne Bedeutung dürfte es sein, daß noch zwei andere Köpfe, welche zu unserer Serie gehören (Nr. 10 u. 12), ebenfalls in Tivoli gefunden sein sollen.

Gruppe Ludovisi

3) Gallier, seine Frau und sich selbst tötend. In Rom, Mus. d. Terme Dioclez. n. 43. Einst in der Villa Ludovisi, dann eine Zeitlang im Pal. Buoncompagni. Gute Beschreibung

bei Schreiber, Katalog der V. Ludovisi Nr. 92, S. 112; Helbig, Führer, Nr. 929 (mit Literaturangabe). Hier Taf. I und Fig. 6 u. 7.

Höhe (ohne die Plinthe) = 2·11 *m*. Zu den bei Schreiber und Petersen (a. O.) angegebenen Maßen ist folgendes nachzutragen. Die Plinthe ist wenigstens an den Rändern stark ergänzt und zwar der ganze untere Teil von der inneren unteren Linie der umrahmten Tafel abwärts. Bei dem linken Fuß der Frau ist der antike Teil der Plinthe nur 0·05, bei dem linken Fuß der Frau 0·12 hoch. Die Plinthe erhöht sich also nicht nach der Mitte, sondern nach rechts. Am höch-

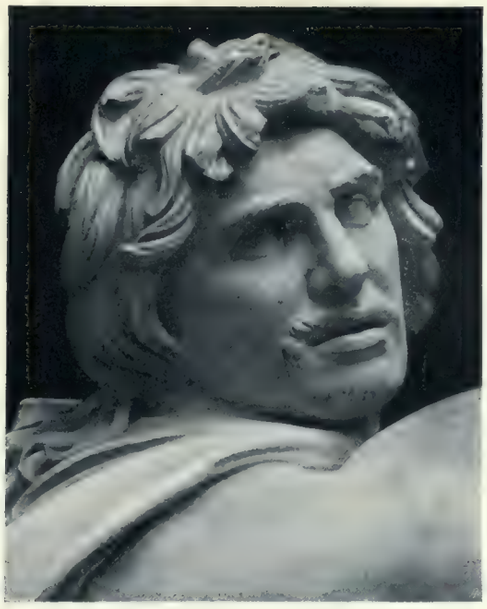


Fig. 6.

Fig. 7.

sten ist sie ganz rechts unter dem linken Arm der Frau. Die Maße bei Schreiber 0·08—0·20 beziehen sich offenbar auf die ergänzte Plinthe. Etwa von der Beinspalte des Mannes bis unterhalb des linken Armes der Frau ist die Vorderseite der Plinthe nach Art einer Inschrifttafel profiliert. Der Durchmesser dieser Profilierung ist 1·30 *m* lang, seine Mitte trifft die Verlängerung der großen Zehe am linken Fuß des Galliers.

Die Distanz eines Fußes vom anderen beträgt bei dem Manne 0·71 *m*; Brustwarzendistanz 0·28 *m*; rechte Brustwarze bis Nabel 0·29 *m*. An dem Kopfe der Gallierin, deren Bild im letzten Abschnitt gegeben ist, beträgt die

Distanz der inneren Augenwinkel	0·035
Länge des rechten Augapfels	0.028
» » linken »	0·03
Distanz der äußeren Augenwinkel	0·094
» » » Liderenden	0·105
Vom Haaransatz zur Brauenlinie	0·047
» » » Mundöffnung	0·138
» » » Kinnspitze	0·19
» Kopfscheitel zur rechten Karunkel	0·188
» » zur rechten Kinnspitze	0·294
Gesichtsbreite in der Augenlinie	0·19
Von der Brauenlinie zur Mundöffnung	0·09

Zu den von Schreiber angegebenen Ergänzungen ist folgendes anzumerken. An der Nase des Mannes ist rechts nur die untere, links auch die obere Hälfte neu. Nach Helbig sind die Marmorstützen zwischen beiden Figuren antik. Schreiber hat unzweifelhaft Recht, wenn er sie als ergänzt angibt; nur ihre im Marmor ausgehöhlten Nester scheinen antik. Dagegen ist das Nest für die Stütze, die den vom Rücken abstehenden Teil des Mantels mit dem Rumpf verbindet, wohl modern. Im Rücken befindet sich auch eine kleine Aushöhlung, die ich aber wegen der Enge des Raumes nicht untersuchen konnte; wahrscheinlich diente sie zur Aufnahme eines Dübels.

Ergänzung des rechten Armes

Am wichtigsten ist die Frage nach der Ergänzung des rechten Armes. Er ist bekanntlich neu, sein Ansatz jedoch ist mit dem größeren Teil des Deltoides, wie die beistehenden Figuren 8 *a*, *b* zeigen, alt. An dem Schwerte ist nur der am Kopfe anliegende Teil, also die Spitze bis

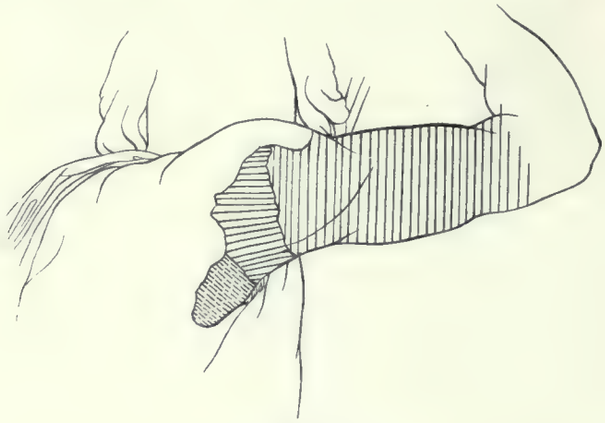


Fig. 8 *a*.

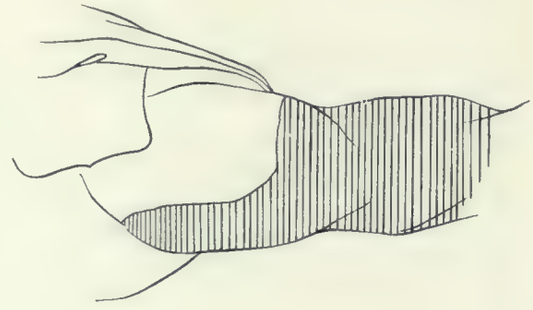


Fig. 8 *b*.

zum oberen Rande des Gewandes und der am Haupthaar haftende Klingenteil, antik; alles Übrige ist modern. So waren dem Ergänzer enge Schranken gesetzt, umsomehr, als ihm die Länge der Schwertklinge durch die auf der Plinthe dargestellte Schwertscheide gegeben schien. Er hat sich der Aufgabe in der auf Fig. 9 sichtbaren Weise erledigt. Der ergänzte rechte Arm des Galliers hält das ziemlich lange Schwert ganz in der Weise, wie es ihm in der vorangegangenen Schlacht als Schlagwaffe gedient hatte, d. h. mit dem kleinen Finger nach oben. Die Folge davon war, daß das überaus ausdrucksvolle Gesicht des Galliers (Fig. 6) für die Ansicht von vorn gänzlich verdeckt wurde. Man hat diese Ergänzung seit langem beanstandet und verschiedene angeblich bessere Vorschläge gemacht. Ehe wir an ihre Erörterung herantreten, ist es notwendig, eine principielle Frage zu beantworten, und zwar von welcher Seite die Hauptansicht der Gruppe zu suchen ist. Sollte nämlich dieselbe nicht vor der Frontmitte liegen, so würde die Verdeckung des Gesichtes nicht viel bedeuten, wenigstens nicht als Grund gegen die vorhandene Ergänzung des rechten Armes gelten.

Wie die Taf. I zeigt, ist auch die linke Seite der Gruppe (vom Zuschauer aus gerechnet) zu vollkommener Geschlossenheit der Wirkung durchgebildet. Das Gesicht des Galliers ist nach dieser Seite gewendet; hier befand sich unzweifelhaft, wohl zu Pferde, sein siegreicher Gegner, vielleicht Attalos I selbst. Von hier aus stellt sich der Aufbau der männlichen Figur wirkungsvoll dar. Ihr Thorax mit dem prachtvoll modellierten Rücken und Brustkasten, ihre Beine wirken hier besser als in der Vorderansicht. Sogar der vortretende rechte Arm stört nicht, da er durch das stark ausschreitende linke Bein sein Gegengewicht findet. Dennoch kann dies nicht die Hauptansicht der Gruppe gewesen sein. Die Figur der getöteten Frau wäre von hier aus nur halb sichtbar, ihre Haltung, wie die Bewegung des rechten Armes des Galliers wären geradezu unverständlich.

Wir werden unwillkürlich vor die Front geführt; von hier aus allein kann sich der Genuß der Gruppe völlig erschöpfen, einzig von diesem Standpunkt sehen wir, daß der rechte Arm des Mannes das Schwert nicht gegen den Feind, sondern gegen sich selber schwingt, daß die Frau nicht ohnmächtig gestolpert ist, sondern getötet wurde. Der Künstler hat übrigens selbst angedeutet, daß er die Frontseite für die Hauptansicht bestimmte. Die Plinthe nämlich ist nur an dieser Seite durch eine besonders profilierte Indextafel ausgezeichnet; ihr Mittelpunkt — der angenommene Standpunkt des Beschauers — befindet sich gegenüber dem rechten Fuß des Galliers. Da-

Fig. 9.

gegen ist die rechte Seite der Gruppe so auffallend ungünstig, daß sie irgendwie verdeckt gewesen sein muß. Anderson hat durch seine übrigens gelungene Aufnahme (n. 3318, darnach hier Fig. 10) unwillkürlich bewiesen, wie sich der Aufbau der Gruppe verdirbt, wie die Formen und Umrisse derselben sich unangenehm kreuzen und verschieben, wenn man die Gruppe von dieser Seite ansieht. Kurz, die Vorderseite ist in Anlage wie Ausführung die wichtigste und reichste, besonders da man hier bis in unmittelbare Nähe herantreten konnte, was bei der linken Nebenansicht im Originale gewiß nicht der Fall war.

Ist dem aber so, so bleibt der obige Einwand, daß der rechte Arm des Galliers sein Gesicht verdeckt, ganz berechtigt, und man muß dem Übelstand auf irgend eine Weise abzuhelfen suchen. Ihn als Folge einer willkürlichen Änderung des Kopisten hinzustellen und dem Originale ohne weiteres eine niedrigere Haltung des rechten Armes zuzuschreiben, wäre unbegründet.

Am einfachsten wäre es, die Gruppe, wie es im Thermenmuseum vor kurzem geschehen ist, auf ein niedriges Postament zu setzen. Vor Jahren war sie in der Villa Ludovisi auf einem etwa 1·50 hohen Sockel aufgestellt. Jetzt steht sie 0·80 hoch. Infolgedessen kommt nicht nur der auf der Plinthe liegende Schild und die Scheide zur Geltung, sondern es wird — und das ist wichtiger — der Kopf, wenn man ihn etwa aus der Entfernung von 2—3 *m* betrachtet, über, nicht unter dem Arme sichtbar. Indes ist es gefährlich, zu diesem Mittel zu greifen. Zunächst wirkt für mich die ludovisische Gruppe bei gegenwärtiger Aufstellung etwas erdrückend. Ferner sprechen die bereits oben genannten Untersuchungen Bulles über griechische Basen entschieden dagegen. Stellt man die Gruppe mit ihm auf einem 1·30—1·50 *m* hohen Postament auf, also die Standplatte ungefähr in

Fig. 10.

Augenhöhe, so kommt der alte Übelstand mit dem Arm wieder zur Geltung. Wenn Bulle Recht hat, so kann ich mir nur zwei Erklärungen denken. Entweder kamen dabei die speziellen Verhältnisse des Aufstellungsortes, z. B. die Notwendigkeit, die Gruppe von einem nahen, aber hohen Standpunkte zu betrachten, in Frage — ein Fall, der bei der Gewohnheit, auch kleinere Plätze mit Säulenhallen zu umgeben, nicht undenkbar ist; oder es ist — und das ist die Richtung, in der sich die bisherigen Versuche bewegten — der rechte Arm des Galliers trotz der sicheren Anhaltspunkte falsch ergänzt worden und man braucht ihn nur zurechtzuschieben, um den Übelstand zu beseitigen. Diese Lösung ist umso wahrscheinlicher, als eine dritte, principiell zulässige Erklärung, daß die Gruppe auf einem weiten Platz stand und auf Fernansicht berechnet war, aus

dem Grunde mir nicht plausibel zu sein scheint, weil das ausdrucksvolle Gesicht des Galliers offenbar aus der Nähe betrachtet sein will.

Merkwürdigerweise gingen alle bisherigen Änderungsvorschläge darauf hinaus, den Arm über dem Kopf herumzuführen, damit das Gesicht unter dem Arme sichtbar werde. In diesem Sinne hat sich schon Th. Schreiber (Beschr. der Skulpturen in der Villa Ludovisi Nr. 92) geäußert, obwohl er über die Ergänzung des rechten Armes in der Hauptsache gut informiert ist. »Der Oberarm war mehr nach aufwärts und nach außen gedreht, der Vorderarm demnach stärker erhoben, so daß die niederstoßende Hand den Daumen nach oben kehren mußte.

Fig. 11.

Sie war also ursprünglich dem Gesicht etwas näher und höher gehalten«. In ähnlichem Sinne sprach sich Helbig (Führer Nr. 929) und Amelung (Der moderne Cicerone I., 444) aus. Noch weiter ging auf demselben Wege A. Michaelis (Straßburger Antiken, Festschrift zur Straßburger Philologenversammlung 1901, S. 38, Fig. 45). Er hat sogar seinen Vorschlag durch eine nach einem Gipsabgusse hergestellte Abbildung erläutert, welche hier Fig. 11 wiederholt wird. Darnach wird der Kopf des Galliers von dem hoch erhobenen und herumgeführten Arm förmlich umrahmt. Nur läßt Michaelis den Mann nicht mit Schreiber und Helbig sein Schwert nach Dolchweise, sondern in der althergebrachten Weise mit dem kleinen Finger nach oben halten. So verlockend diese Ergänzung vom künstlerischen Standpunkte erscheinen kann, ist sie doch bei dem

erhaltenen Deltamuskel (Fig. 8 a, b) ganz unmöglich und wurde offenbar nur dadurch veranlaßt, daß Michaelis die ganze rechte Schulter für modern hielt. Aber auch in diesem Fall hätte ihn die Anspannung der Flankenmuskeln unter der rechten Achsel warnen sollen. Auch würde der über den Kopf herumgeführte Arm keine Kraft haben, um den Todesstoß auszuführen. Michaelis hat übrigens seinen Fehler selbst eingesehen und in der neuesten Auflage des Springerschen Handbuches der Kunstgeschichte die Gruppe in der althergebrachten Weise abbilden lassen.

So bleibt nichts übrig, als die Abhilfe des Übelstandes in der entgegengesetzten Richtung zu suchen und den Arm so zu stellen, daß der Kopf über ihm erscheint. Eben darauf gingen meine mit Unterstützung befreundeter Bildhauer an den Modellen angestellten Versuche hinaus. Sie haben ergeben:

a) daß der rechte Oberarm ohne Schwierigkeit im Ellenbogen noch circa 0·02 *m* niedriger gestellt werden kann. So unbedeutend dieser Unterschied auch zu sein scheint, so wird doch der Eindruck der Statue wesentlich dadurch verbessert, denn nun kommt die obere Hälfte des Gesichtes bereits in der Entfernung von 1 *m* von der Plinthe zum Vorschein.

b) Dieses Verhältnis ändert sich noch mehr zu Gunsten des Beschauers, wenn man die Länge der Schwertklinge nicht nach der am Boden liegenden Schwertscheide bemißt, sondern sie um ein wenig kürzer macht — eine Freiheit, welche sich ein Künstler gewiß erlauben durfte. Dadurch wird die Haltung der Hand natürlicher und der Vorderarm gibt noch mehr das Gesicht frei.

c) Das Anliegen der Schwertklinge an den Kopf ergibt sich als natürliche Folge der schwungvollen Bewegung des Armes nur in dem Falle, wenn der Schwertgriff von der niederstoßenden Hand mit dem kleinen Finger nach oben gefaßt wird. Nur bei dieser Haltung war es dem Gallier möglich, vor dem Stoß die geeignete Stelle am Halse mit der Schwertspitze zu suchen und dabei den Rand des Mantels zur Seite zu schieben. Nur bei diesem Griff hatte der Gallier Kraft genug, einen wirksamen Stoß auszuführen. Faßt die Faust den Schwertgriff in umgekehrter Weise, d. h., daß der Daumen zu oberst steht, so wird allerdings dadurch das Gesicht noch mehr entblößt, aber gleichzeitig muß die Klinge vom Kopfe wegkommen und kann das Schlüsselbeinloch nur unter einem spitzen Winkel treffen. Dazu kommt, daß bei dieser Haltung das oben erwähnte Suchen mit der Schwertspitze unmöglich und die Kraft des Stoßes gebrochen wäre. So verlockend es also sein mag, auf diese Weise den Übelstand mit dem verdeckten Gesichte zu beheben, muß man doch davon Abstand nehmen, will man nicht in die Gruppe eine höchst gezwungene Armhaltung hineintragen. Leider ist es mir nicht möglich, meinen oben dargelegten Änderungsvorschlag an einem Gipsabguß zu demonstrieren und durch eine Abbildung zu unterstützen.

4) Kopf eines bärtigen Galliers in Rom, Mus. Chiaramonti n. 535. Aus sog. kleinasiatischem Marmor. Fundort nicht genau bekannt. Ausführlich besprochen und abgebildet von Petersen, Röm. Mitteil. X., Taf. 2, S. 126 fg.; Amelung, Vatic. Katalog Nr. 535 (mit der Literaturangabe); Gusman, Villa Hadriana, Fig. 532, p. 308.

Ergänzt: großes Stück der Haare über der Stirn, Nase, Oberlippe und Mitte des Schnurrbartes, Büste mit Fuß (in unseren nach Gipsabguß hergestellten Figuren 12, 13 weggelassen).

Zu den Bemerkungen und Messungen von Petersen, der das Verdienst hat, die Zugehörigkeit des Kopfes zum großen Weihgeschenk des Attalos zuerst erkannt zu haben, ist folgendes nachzutragen:

Haaransatz — Kinnspitze	0·19
Gesichtsbreite in der Augenlinie, zwischen den Bartansätzen gemessen .	0·17
Halsbreite	0·20

Die über der Stirn ausgebrochene Stelle — sichtbar auf der Abbildung, Röm. Mitteil. X., Taf. 2 — rührt nach Amelung davon her, daß der von seiner Rechten oder von rückwärts angegriffene Gallier vielleicht am Stirnschopf gepackt wurde. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß er über der Stirn seinen rechten Vorderarm hielt und sich damit gegen den Angreifer zu decken versuchte. Er hat ein für minderwertige Intelligenzen charakteristisches Gesicht, aufgedunsen,

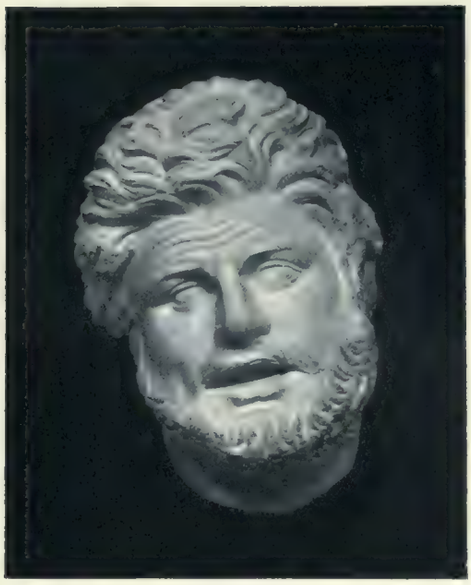


Fig. 12.

Fig. 13.

aber platt, mit vielen bis in die Schläfen hinein gezogenen Runzeln. Die Augen liegen flach, auch die Augäpfel sind flach und kleiner als sonst bei den Galliern. Der von Amelung zum Vergleich herangezogene Gallierkopf des Berliner Museums (abg. Arch. Anz. 1903, 34, Fig. 14) hat gewiß einen ähnlichen Gesichtstypus, gehört aber sicher in die römische Epoche und ist wahrscheinlich ein in neuerer Zeit zu einer Büste künstlich zurechtgeschnittenes Bruchstück eines großen Schlachtsarkophages. Ganz ähnlich ist ein Kopf auf dem Relief von La Granja (s. unsere Taf. II b).

5) Bartloser Gallierkopf in Rom, Museo d. Terme, in den Magazinsräumen Nr. 4281. Von mir zuerst als zugehörig erkannt und hier Fig. 13, 15, 16, 17 zum ersten Mal abgebildet. Furchtbar zerstört; an keiner einzigen Stelle ist die antike Epidermis erhalten. Aus hellgrauem, »kleinasiatischem« Marmor. Höhe 0·31 *m*; Gesichtsbreite 0·17 *m*; Abstand der inneren Augenwinkel 0·032 *m*, der äußeren 0·10 *m*. Haaransatz-Mundspalte 0·12 *m*. Wie der erhaltene Teil des linken Cucularis zeigt, war der Kopf gewiß nach der linken Schulter gewendet und blickte etwas nach oben. Für das Gesicht ist die niedrige, durch eine horizontale Furche geteilte Stirn, wie sie ähnlich an dem vatikanischen Gallierkopf vorkommt, charakteristisch. Aber er hatte gewiß keinen Kinnbart. Schnurrbart war augenscheinlich vorhanden. Augenbrauen scheinbar nicht. Der Mund war, wie an dem kapitolinischen und ludovisischen Gallier, mäßig breit und leicht geöffnet. Um die äußeren Augenwinkel merkt man kleine Runzeln. Auch die Augen waren, wie bei dem kapitolinischen und vatikanischen, länglich, nicht, wie bei dem ludovisischen, rund und erhaben. Zwischen den Augen scheinen keine Vertikalfalten gewesen zu sein; sie müßten selbst bei der gegenwärtigen Bestoßung sichtbar sein. Auch in Bezug auf die Behandlung der Backenknochen unterscheidet sich unser Kopf von den übrigen Gallierköpfen. Nicht einmal bei dem vatikanischen, der doch den gewöhnlichsten Typus zeigt, treten die Backenknochen so stark wie hier hervor. Das Gesicht

scheint ziemlich lang gewesen zu sein. Das Haar hat vorn und oben so gelitten, daß man sich von ihm keine rechte Vorstellung bilden kann. Rings um die Stirn war es gesträubt, wie bei der kapitolinischen Statue. Das linke Ohr war ganz frei, das rechte durch die jetzt abgestoßenen Haarlocken zum Teil verdeckt. Die einzige Partie, die verhältnismäßig gut erhalten ist, befindet sich hinter dem linken und besonders hinter dem rechten Ohr. Da merkt man, daß das Haar, wie bei dem vatikanischen Gallier, in langen, wenig gewellten, spitzen Locken herabfiel und, wie

Fig. 14.

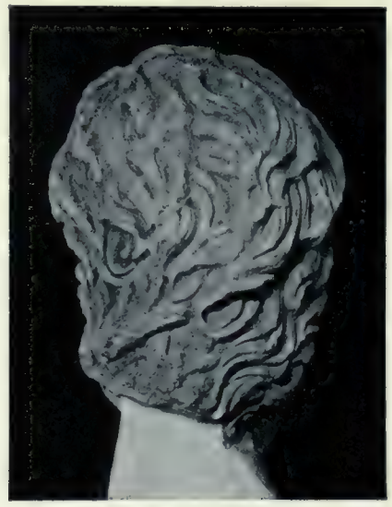


Fig. 15.

Fig. 16.

Fig. 17.

an dem ludovisischen, auch den Nacken bedeckte. Der Hals war ebenfalls, wie an dem Kopf im Vatikan, dick und gerunzelt. Torques fehlt, wie bei dem ludovisischen Gallier. Kurz, wir erhalten den Eindruck eines ältlichen Mannes von ziemlich gemeinem Typus, der stark bewegt gewesen zu sein scheint. Wodurch diese Bewegung begründet war, läßt sich nicht bestimmt sagen. War er kämpfend dargestellt, so kam er dem ludovisischen am nächsten. War er aber, wie der kapitolinische, gestürzt, verwundet und um Schonung bittend dargestellt, so mußte sein Kopf nach

der linken Schulter gedreht und erhoben gewesen sein. In dem Falle würde er dem Dresdener Gallier-Torso (oben Nr. 2) gut entsprechen. Ob sie aber zusammengehören, ist fraglich. Daß die Haarspitzen im Nacken am Torso fehlen, ist wohl kein durchschlagender Grund gegen die Zusammengehörigkeit. Es fehlen für eine solche aber auch positive Gründe, die nur aus praktischen Proben mit Abgüssen gewonnen werden könnten. Unsere Abbildungen erwecken das Bedenken, daß der Thermenkopf nicht stark genug nach links gewendet war, im Vergleich mit der energischen Bewegung, die der Dresdener Torso erfordert. Zweifellos ist es jedoch, daß der Kopf von einem pergamenischen Gallier stammt und in stilistischer Beziehung dem ludovisischen Gallier am nächsten steht. Eine gewisse Härte der Haarlocken erklärt sich durch Nachahmung des bronzenen Originales, dessen Eigentümlichkeiten sich auch an dem Dresdener Torso, besonders an der Hautfalte zwischen Rumpf und Oberschenkeln, bemerkbar machen.

Nach S. Reinach (Gaulois dans l'art p. 10, und besonders Revue des études grecques VI. p. 37—44) wäre uns noch eine Gruppe, die zu derselben Komposition gehörte, wenn auch nicht im Original erhalten, so doch ihrem Gegenstande nach bekannt. Plinius n. h. 34, 88 berichtet: Epigonus... praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente. Da S. Reinach bezüglich des tubicen ganz die Theorie von Urlichs-Michaelis teilt und ihn mit dem gladiatore moribondo identifiziert, so vermutet er, daß die tot hingestreckte Mutter mit dem sie liebkosenden Kind ebenfalls eine Gallierin darstellte und zu derselben Serie der großen attalischen Figuren gehörte. Diese Hypothese ist ebenso unbeweisbar, wie die Vermutung Kleins (Gesch. d. gr. Kunst III 63), daß der bekannte Kopf eines sterbenden Persers im Thermenmuseum (Helbig, Führer n. 1066) zum großen Schlachtendenkmal in Pergamon gehört habe, obwohl ich zugebe, daß in dem Heere, das die Feldherren des Seleukos gegen Attalos führten, sich auch persische Truppen befunden haben konnten.

Fig. 18.

b) DIE VERMUTLICH ZUGEHÖRIGEN TORSI UND KÖPFE DER PERGAMENER.

Reste der Pergamener-Statuen v. Salbis I. 73.

Fig. 19.

Torso in Genf

Wie sollen wir uns die Figuren der Pergamener, die den anderen Bestandteil des oben beschriebenen Denkmals bildeten, vorstellen? Zunächst müssen ihre Größe, ihr Stil und ihre Bewegungsmotive den Figuren der Galater entsprochen haben. Ferner ist es von vornherein wahrscheinlich, daß sie wenigstens teilweise in heroischer Nacktheit dargestellt waren. Diesen Bedingungen entsprechen einige mir bekannt gewordene Torsi, die ich unten zusammenstelle. Manches, und vielleicht manches Wichtige, wird sich noch in mir unzugänglichen Sammlungen verbergen, oder in den von mir durchgesehenen übergangen sein: mögen diese Zeilen dazu beitragen, solche Nachträge ans Licht zu fördern!

6) Am schönsten ist ein Torso in Genf, Musée d. Beaux-arts, Catal. somm. n. 7 »torse analogue au Pasquino«. Abg. S. Reinach, Répert. de la statuaire III. p. 61, 6. Hier (Fig. 19) nach einer vom Museumsdirektor A. Cartier durch die Güte Amelungs übermittelten Photographie. Gesamthöhe (ohne den Sockel) 1·40 *m*. Von Herrn Duval im Winter 1877/78 in Rom, bei Pacifico Piroli in der Straße Quattro Fontane erworben. Fundort unbekannt. Die Angaben von Cartier über den Marmor sind nicht ganz ausschlaggebend. Er nennt ihn pentelisch und hebt drei seiner Eigentümlichkeiten hervor: 1) daß er große Krystalle hat; 2) daß seine Oberfläche stumpf und seifig aussieht; 3) daß die Farbe derjenigen von Elfenbein sich nähert. Die zweite und dritte Eigentümlichkeit würde gut zu »kleinasiatischem« Marmor passen, aber nicht die erste.

Der Torso ist nicht nur vorgeneigt, sondern auch in den Hüften etwas nach links gedreht. Beide Arme waren gesenkt; der linke Biceps ist angespannt, als wenn der linke Arm durch etwas belastet wäre. Das linke Bein trat stark nach halb links vor, das rechte scheint im Knie etwas eingeknickt zu sein. Im allgemeinen hatte die Statue eine ganz ähnliche Stellung

wie der Pasquino. Sie wurde sogar von vielen für eine Replik der Menelaosfigur von der Pasquinogruppe gehalten. Das ist sie gewiß nicht, schon weil sie ganz unbekleidet ist. Dazu kommt, daß die Körpergestaltung der Pasquinogruppe, wie sie besonders in der Replik der Loggia dei Lanzi auftritt, einen strengeren und älteren Stil zeigt, als der Genfer Torso. Die sehr eigenartige starke Bewegung des letzteren ist derjenigen des ludovisischen Galliers verwandt, an den auch die Formengebung erinnert. Wir finden hier dieselbe Einteilung der Weichteile; die Bauchgrube ist durch kräftig herausgehobene Querrippen begrenzt. Auch die Sägemuskeln sind sehr ausführlich wiedergegeben: der Nabel liegt tief eingebettet. Auf dem linken Schulterblatt ist ein Ansatz des Helmbusches erhalten, wie aus der (Fig. 20) abgebildeten Skizze ersichtlich ist. Dadurch ergibt sich die starke Drehung des Kopfes.

Fig. 20

Fig. 21.

7) Keine Replik des Genfer Torsos, nur sehr ähnlich ist ein Torso in Rom, Magazzino archeologico auf dem Caelius. Hier Fig. 21 nach einer Photographie des Institutes Nr. 240. Gesamthöhe 1·40 *m*. Marmor anscheinend kleinasiatisch. Als Fundort bezeichnet C. L. Visconti (Bull. com. 1887, 137 und 357, 4) die »Piazza dei Cenci in prossimità della cripta o criptoportico dietro la scena del teatro di Balbo«. Fälschlich wird daselbst der Torso für eine Replik des Alexander Rondanini gehalten.

Torso in Rom

Die Ähnlichkeit mit dem Genfer Torso besteht nicht nur in dem sehr verwandten Bewegungsmotiv, sondern auch in der Art und Weise, wie das Schwert umgehängt ist. Auch hier sind folgende Spuren des Helmbusches auf dem linken Schulterblatt erhalten (Fig. 22): oben am Halsbruch zwei kleine Reste von Locken; links darunter schräg nach links unten gerichtet eine schmale längliche Ansatzstelle; in der selben Richtung weiter unten eine unregelmäßige Ansatzspur mit Stiftloch und dicht darunter der Rest eines viereckigen Puntello. In Bezug auf Güte der Formgebung reicht der römische Torso nicht an den Genfer heran; er wird gewiß erst in der römischen Epoche ausgeführt sein.

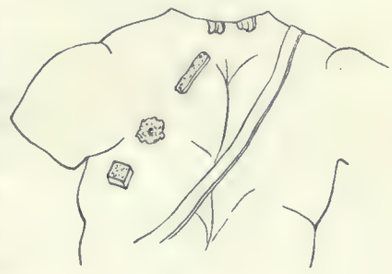


Fig. 22.

7 bis) Weitere Replik aus Marmor befindet sich in Kopenhagen, Sammlung Jacobsen Nr. 306. Der Torso ist kaum 0·23 *m* hoch, rührt also von einer Statuette her. Auch hier war der

Torso in Kopenhagen

Kopf nach r. gewendet; das linke Bein trat ebenfalls nach halb links vor. Das Schwert ist höher als sonst aufgehängt. Vorzügliche Arbeit. Näheres ist von Paul Arndt, dem ich die beiliegende Abb. (Fig. 23) verdanke, zu erwarten. Vgl. auch den Illustr. Katalog der Glyptothek Taf. XXV, Nr. 388.

8) Aus der römischen Zeit dürfte auch der vierte Torso herrühren in Neapel, Museo nazionale. Hier (Fig. 41 a) nach einer Photographie des Institutes Nr. 467 (s. das Verzeichnis im Jahrbuch 1897, Anzeiger S. 141). Dieser Torso hat weder Vorneigung noch Drehung und scheint hauptsächlich auf die Frontansicht berechnet zu sein. Auch ist die Muskulatur viel stärker und kräftiger hervorgehoben. Doch stimmt er in den Äußerlichkeiten, z. B. in der Form des Schwertes, mit beiden vorhergehenden Torsi überein; auch er trat mit dem linken Bein stark aus. Petersen hat ihn besonders mit dem römischen Torso im Antiquarium verglichen und als pergamenisch erklärt. Wenn nicht pergamenisch, so ist er doch sicher hellenistisch. Seine Zugehörigkeit zu den attalischen Galliergruppen ist nicht wahrscheinlich. Im Nacken sind keine Spuren des Helmbusches erhalten. Hier

Fig. 23.

wird er nur des Vergleichs halber abgebildet; stilistisch weist er in einen durchaus anderen Kunstbereich.

Wie sahen aber ungefähr die Köpfe aus, die zu diesen Torsi gehört haben? Ich kenne nur einen behelmten und einige unbehelmte Köpfe, die uns einen Begriff davon vermitteln.

9) Der behelmte Kopf befindet sich in Florenz beim Kunsthändler G. Bardini. Abg. Mélanges de l'école française de Rome 1899, pl. II., p. 97 (A. Chaumeix). Darnach hier Fig. 24 a, b. Es war mir nicht möglich, die Erlaubnis zu einer besseren Aufnahme zu erwirken. Der Kopf stammt aus Velletri und ist aus weißem, mittelfeinkörnigem, sog. griechischem Marmor mit gelber Patina. Gesamthöhe 0·38 *m*. Gesichtshöhe (Kinnspitze — Helmrand) 0·19 *m*; Gesichtsbreite in der Linie der Backenknochen 0·17 *m*. Die untere Hälfte der Nase und Kinnspitze, einige Haarzipfel, die Schläfen und Ohren bedeckten, schließlich der Helmrand über der Stirn und dem Nacken sind abgestoßen. Ergänzungen sind nicht vorhanden. Der Kopf ist etwas nach seiner rechten Seite gewendet und mit einem beinahe halbkugelförmigen Helm bedeckt,

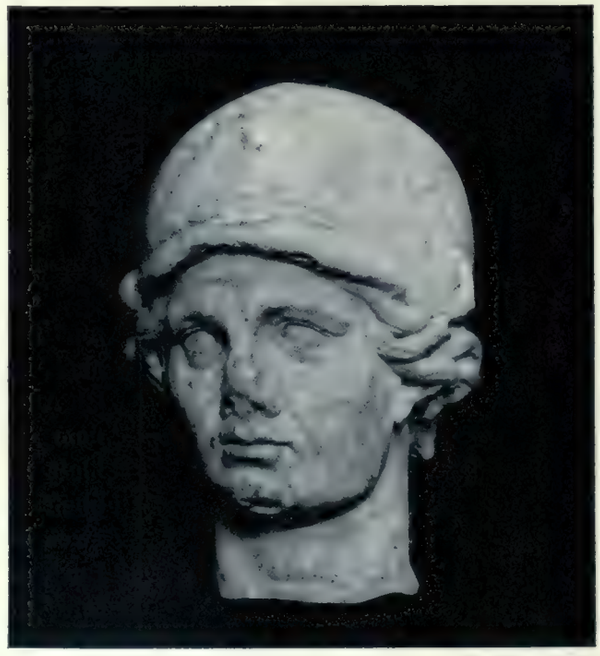


Fig. 24 a.

der mit einem in Voluten ausgehenden Stirnschirm und einem breiten Nackenschirm ausgestattet ist. Über dem Hinterteil des Helmes läuft vom Scheitel abwärts ein 0·04 *m* breiter, etwa 0·05 m aufgehöhter Streifen, gewiß als Lager für einen Helmbusch, zu dessen Befestigung auch ein im Scheitel des Helmes steckender Metallstift diente. Hinter dem rechten Ohr befinden sich zwei Löcher, vielleicht um weitere Locken zu befestigen. Auch um das linke Ohr sind zahlreiche kleine und zwei größere, aber nicht tiefe Öffnungen mit dem Bohrer ausgeführt. Das Gesicht ohne Bart und Schnurrbart hat ein sehr individuelles Gepräge. Die schmale, über den Augen eingehöhlte Stirn ist mit Quer- und Steilfalten durchfurcht. Auch die Wangen und der vordere Teil des Halses sind sorgfältig modelliert, dagegen sind die Nebenseiten und der rückwärtige Teil des Halses vernachlässigt, vielleicht waren sie mit Haarlocken und Helmbusch verhüllt. Die Augen sind tief eingebettet, der Blick ist durchdringend und nach oben gerichtet. Die Augäpfel sind nach Art des III. Jahrhunderts ganz flach, nach innen und nach oben wie eingezogen; der Mund schief; Die Augenbrauen sind von einander verschieden und nur durch Wulst ohne Haare wiedergegeben.

Fig. 24 b.

Fig. 25 a.

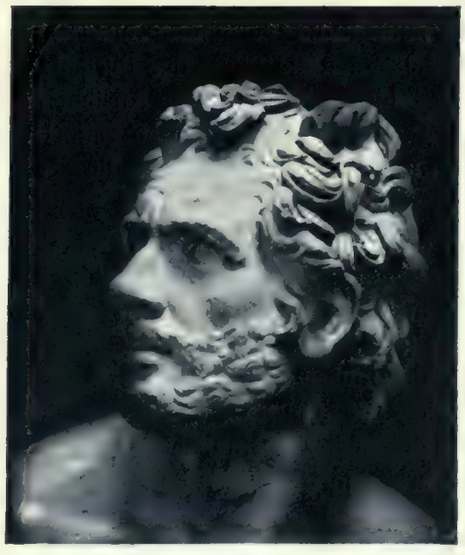


Fig. 25 b.

Im Ganzen zeigt der Kopf einen frühhellenistischen Stil, womit natürlich seine Zugehörigkeit zu einer der attalischen Galliergruppen nicht behauptet werden soll. Nicht einmal ist er gleichzeitig, gewiß etwas älter. Die Ausführung ist hart und trocken und verrät eine römische Kopistenhand. Der Kopf wurde gelegentlich in seinem Altertum verdächtigt, ohne Grund, wie sich aus dem Obigen zeigt.

Mit einer gewissen Zuversicht kann folgender in drei Exemplaren erhaltene Typus zu den Galliergegnern gerechnet werden.

10) Kopf im britischen Museum. Abg. Ancient Marbles II 23; Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 80. Hier Fig. 25 a, b nach Phot. Mansell Nr. 828. Bespr. A. H. Smith, Catal. of sculpt. n. 1860, wo ältere Literatur angegeben ist. Seitdem ist hinzugekommen: Alan B. J. Wace, Journ. of hell. stud. XXV 88 C. Gefunden von G. Hamilton im Jahre 1771 in der Villa Hadriana in Tivoli im Teile »la Pantanella«. Vgl. Winnefeld, D. Villa des Hadrian bei Tiv. S. 158; Gusman, La Ville impér. de Tibur fig. 555, p. 308. Ergänzt sind: Bruststück, Nase, kleine Teile der Lippen, rechte Augenbraue, linkes Ohrläppchen, ein Haarbüschel auf dem Scheitel des Kopfes. Mehrere Büschel gebrochen. Nach Smiths Versicherung »parischer« Marmor. Der Kopf ist stark nach der rechten Seite gewendet und der Blick aufwärts gerichtet. In ihm kommt äußerster Trotz und Todesverachtung zum Ausdruck, gesteigert durch die kräftig modellierte und durchfurchte Stirn, offenen Mund, wirres, tief ausgearbeitetes Kopfhaar und buschige Augenbrauen. Wir haben offenbar den Kopf eines Griechen vor uns, der mit einem berittenen oder höher als er aufgestellten Feinde kämpfte. Jedenfalls ist er ein Meisterwerk der Charakteristik und der Ausführung, keine römische Kopie, sondern eine originale Marmorarbeit, oder — was auf dasselbe hinauskommt — eine von einem bedeutenden Künstler in Marmor ausgeführte Neuschöpfung eines bronzenen Originalwerkes aus dem III. Jahrhundert. Darauf weist die Auflösung des Kopfhaares in wirre, kurze, sehr präzis von einander getrennte Büschel, der flach, beinahe reliefartig behandelte Bart und vor allem das sehr tief liegende, beschattete Auge. Newtons (Guide n. 139) Versuch, in dem Kopfe das Porträt Philipps V. aus Makedonien erkennen zu wollen, scheitert an dem gänzlichen Mangel an Ähnlichkeit mit dem genannten König. Nicht besser ist es mit dem Vorschlag T. Hills (Num. Chronicle 3 rd. Ser. XVI., pl. 4, p. 34) bestellt, der in dem Kopfe den mythischen Perseus mit den Zügen des gleichnamigen makedonischen Kronprinzen, des Sohnes Philipps V., sehen möchte (vgl. Six, Röm. Mitteil. XIII 76). Schon Furtwängler (Arch. Anz. 1891, 141) und Petersen (Röm. Mitteil. X 134) haben die Vermutung ausgesprochen, daß der Kopf einer Statue angehörte, die den Bestandteil einer die Siege der Pergamener über die Galater und Orientalen darstellenden Komposition bildete. Auch meiner Ansicht nach haben wir hier einen pergamenischen Griechen zu erkennen, der zu einer Gruppe gehörte, deren Figuren Dimensionen der großen Gallierstatuen hatten. Dafür sprechen die Maße, die denjenigen des kapitolinischen Galliers ziemlich entsprechen:

	Br. Mus.	Cap.
Haaransatz - Mundöffnung	0·15	0·155
» —Augenbrauenlinie	0·051	0·06
Augenbrauenlinie—Mundöffnung	0·099	0·10
Mundbreite	0·053	0·05
Distanz der inneren Augenwinkel	0·037	0·037
Länge der Augäpfel	0·037	0·037
Distanz der äußeren Brauenenden	0.137	0·135
Gesichtsbreite in der Augenlinie	0·158	0·165
Von der rechten Tränendrüse (Karunkel) bis zum Kopfscheitel, wo jedoch am englischen Kopf eine Haarlocke abgebrochen ist	0·19	0·213

11) Eine genaue Replik des Londoner Kopfes ist die Büste im Louvre, Sal. d. Caryatides n. 2136, angekauft aus der Sammlung Campana. Hier (Fig. 26, 27) nach Phot. Giraudon n. 1459 (»Diomède«). Mit dem Bruststück, das hier antik und ungebrochen ist, 0·5 *m* hoch. Neu ist der größte Teil der Nase. Am Haare und an dem Munde merkt man zahlreiche Spuren von Bohrerarbeit. Das Haar liegt in steifen, ganz flach gehaltenen Büscheln, auch die Modellierung der Stirn

und der Augenpartien ist wenig sorgfältig. Gegenüber dem Londoner erscheint dieser Kopf hart, trocken, ängstlich, sogar blöde. Man empfindet einen gewaltigen Unterschied; es ist der Unterschied von Original und Kopie. Der Büstenform nach dürfte sie im ersten Jahrhundert nach Chr. entstanden sein.

Fig. 26.

Fig. 27.

Fig. 28.

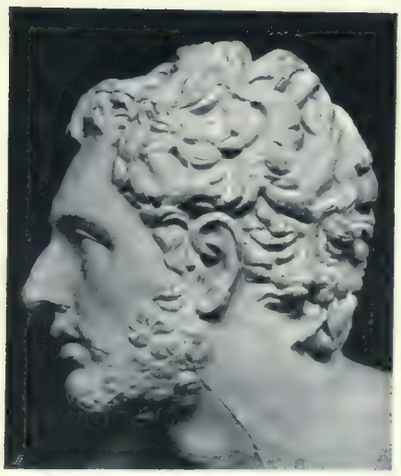


Fig. 29.

12) In der Bewegung und im Stil sehr ähnlich ist der Kopf im Vatican, S. d. busti n. 310; Helbig, Führer Nr. 245. Abg. Röm. Mitteil. X (1895), 133—135, Fig. 1. Hier Fig. 28, 29. Petersen vermutete, der Kopf wäre zusammen mit den ebenfalls im Vatican befindlichen Bruchstücken der Gruppe von Menelaos und Patroklos in der Villa Hadrians bei Tivoli gefunden und mit dem in Townley

Gallery II. S. 17 erwähnten, sehr ähnlichen Kopf identisch; daß es aber nicht der Fall ist, wird in Journ. of Hell. Stud. XXI 311 gezeigt. Der Kopf ist aus weißem, feinkörnigem Marmor mit gelblicher Patina. Neu: Nase, beide Lippen, linkes Jochbein, beide Brauen, Augenlider, Stücke an den Ohren, besonders am linken Ohr, einzelne Haarbüschel, deren Enden oft abgebrochen sind. Ich habe anfänglich den Kopf für eine Replik des Londoner gehalten. Indes ist die Verstümmelung des ersteren zu groß, um einen genauen Vergleich zuzulassen. Ferner ist der Ausdruck des Kopfes viel zahmer und geistloser, das Gesicht breiter und voller, das Haar ruhiger und anliegender als an dem Londoner. Nichtsdestoweniger weist der Stil auf das III. Jahrhundert v. Chr. Die Ausführung ist römisch, aber unvergleichlich frischer und sorgfältiger als an der Pariser Büste.

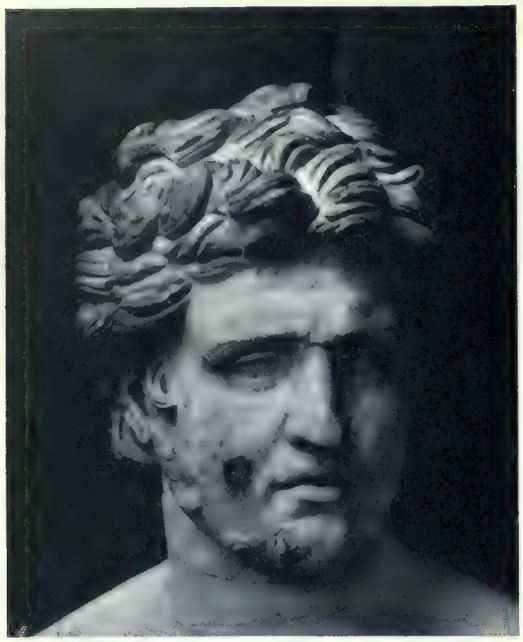


Fig 30.

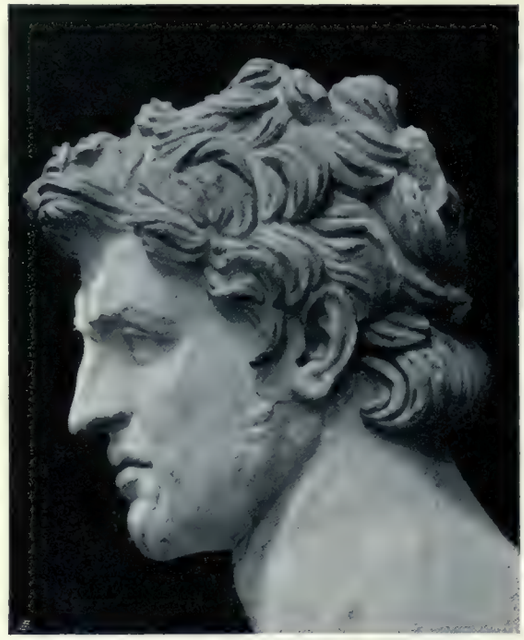


Fig. 31.

13) Im nahen Zusammenhang mit diesem Typus steht eine Büste im britischen Museum: A. H. Smith, Cat. of sculpt. n. 1861. Sie wurde dem Museum im Jahre 1824 von R. P. Knight verschrieben. Abg. Ancient Marbles vol. XI, pl. 14. Hier (Fig. 30, 31) nach Phot. Mansell n. 1197. Neu: Brststück, Nase, Teil der linken Wange, einige Haarbüschel. Gesamthöhe des Antiken 0·30 *m*. Aus »parischem« Marmor. Der Kopf ist leicht nach der linken Schulter geneigt. Das in kurze, aber dichte Büschel zerlegte Haar springt über der Stirn dachartig vor. Die Wangen sind ebenfalls mit ganz kurzen, vereinzelten Bartstoppeln bedeckt, die dem sonst edlen Gesichte einen halbbarbarischen Charakter verleihen. Dagegen ist die Stirn sehr sorgfältig modelliert; die untere Hälfte tritt vor. Der Mund ist leicht geöffnet, wie es bei den Tritonen der hellenistischen Epoche oft der Fall ist. Es läßt sich also nicht bestimmt sagen, ob wir es mit einem in fremder Umgebung lebenden Griechen oder einem hellenisierten Barbaren zu tun haben. Am wahrscheinlichsten ist es, daß es ein Porträt einer in der pergamenischen Epoche wirkenden Persönlichkeit ist, wodurch seine Zugehörigkeit zu einer Kampfgruppe nicht ausgeschlossen zu sein braucht. Schon Hübner (Arch. Zeit. 1866, 300*) und nach ihm Helbig (Bull. d. Ist. 1872, 71) und Furtwängler (Arch. Anz. 1891, 141) haben diesen Kopf der pergamenischen Schule zugewiesen und mit den Gallierfiguren in Rom in Verbindung gebracht.

14) Verwandt ist der Kopf der Diskobolenstatue in Lansdowne House; Michaelis p. 467, n. 89. Abg. Clarac-Reinach pl. 829, 2085 A. Hier (Fig. 32, 33) nach einer mit Erlaubnis des Besitzers gemachten Photographie. Neu: der ganze Hals mit dem Hinterhaupt, Nase, Lippen,

Fig. 32.

Fig. 33.

mehrere Lockenteile. Der Blick war offenbar aufwärts gerichtet. Er hat einen Ausdruck von Willenskraft und Entschiedenheit, der durch die gefaltete Stirn und den halboffenen Mund noch wesentlich gehoben wird. Das Haar fällt in mäßig langen, gewellten, über dem linken Auge auseinandergenommenen Locken herab. Die Wangen sind mit kurzem, krausem Bart bedeckt, das Kinn nur mit vereinzelten Stoppeln. Die untere Hälfte der Stirn ist vorgeschoben, die obere ist durch eine horizontale Falte getrennt und tritt zurück. Die Augenbrauen sind ohne Andeutung des Haares durch Zusammenschiebung der Muskeln wiedergegeben. Schon Michaelis hat bemerkt, daß er den Barbarenköpfen, besonders dem oben behandelten, verwandt ist. Auch Furtwängler (Statuenkopien S. 52) hält ihn für einen Barbaren aus einem der pergamenischen Schlachtendenkmäler. Es ist von vornherein wahrscheinlich, daß in den letzteren nicht nur Griechen und Galater, sondern auch Völkerschaften, die mit den Galatern gemeinsame Sache machten, vertreten waren. Vor allem würden hier syrische Truppen des Antiochos Hierax und des Antigonos in Betracht kommen. Indes sehe ich nichts an dem Kopfe, was auf einen Barbaren, sogar auf einen Halbbarbaren, hinweisen würde. Der Backenbart, der an dem Kinn nur einen Anflug hat, wurde doch oft, wie wir oben bei Nr. 10–12 gesehen haben, von den hellenistischen Griechen getragen. Das Kopfhaar ist etwas phantastisch,

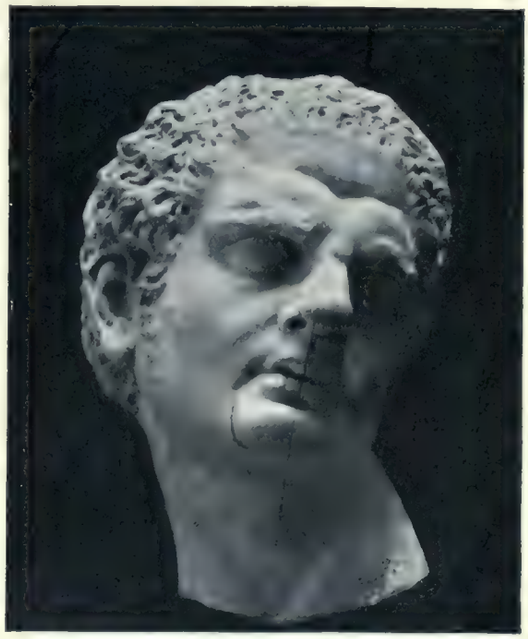


Fig. 34.

aber mit Sorgfalt angeordnet. Die Gesichtszüge sind regelmäßig. In dem geistigen Ausdrucke merkt man nicht eine Spur von Verbissenheit und Ingrimm, die einen Barbaren von dem Griechen zu unterscheiden pflegten.

Beachtenswert ist ferner ein männlicher Typus, der in drei gleich großen, aber verschieden aufgefaßten und stilistisch abweichenden Exemplaren erhalten ist. Seine Wangen sind mit kaum sprossendem »Alexanderbart« bedeckt, sein Blick ist nach oben gerichtet, der Kopf nach der linken Schulter geneigt. Es ist offenbar ein mutig vordringender Grieche, in dessen Gesicht sich die durch die Willenskraft gemeisterte Tapferkeit offenbart.

15) Am meisten pathetisch ist der in eine Fensternische eingemauerte Kopf im Prado-Museum in Madrid (Fig. 34). Identisch mit Hübner, Ant. Bildwerke in Madrid S. 156, Nr. 307, der einen Herakles in ihm vermutete. Er ist aus einem weißen, bläulich gestreiften, sog. italischen

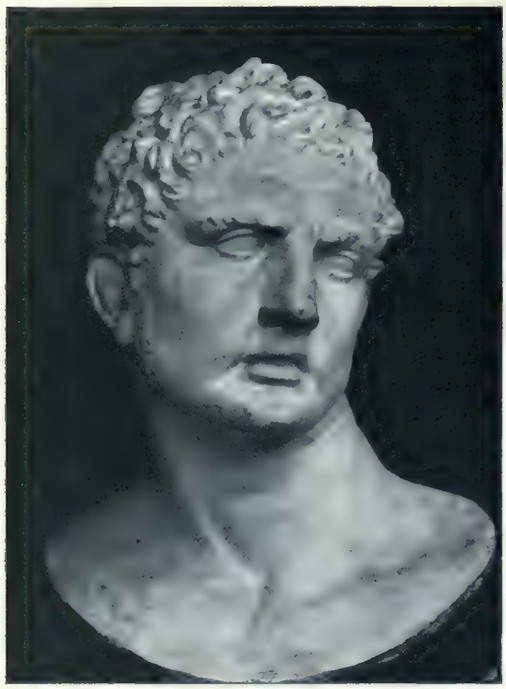


Fig. 35.

Fig. 36.

Marmor. Die untere Hälfte der Nase, das Kinn, die untere Lippe, das rechte Ohrläppchen sind neu. Sonst ist der Kopf vorzüglich erhalten und viel ausdrucksvoller als die folgende Büste. Dagegen bemerkt man in der häufigen Anwendung des Bohrers am kurzen Kopfhaar und kaum sprossenden Wangenflaum untrügliche Kennzeichen einer spätrömischen Kopistenarbeit.

Gesichtslänge (Haaransatz—Kinnspitze)	0·19
Haaransatz bis zur Mundspalte	0·14
Distanz der äußeren Augenwinkel	0·036
» » inneren »	0·011½
Gesamthöhe des erhaltenen Stückes	0·36

Daraus ersieht man, daß der Kopf bei normaler Gesichtslänge sich durch merkwürdig enge Augenstellung und verhältnismäßig kurze, also mehr rundliche als ovale Augäpfel aus-

zeichnete. Dies eben in Verbindung mit den vorgeschobenen Brauenmuskeln verleiht dem Blicke einen wunderbaren, packenden Ausdruck. Die sorgfältig modellierte Stirn ist stark zusammengezogen, das ganze Pathos des Kopfes voll höchster, aber ruhiger Energie. Der Stil weist ins dritte Jahrhundert. Die übertrieben tiefe Wiedergabe der horizontalen Stirnfalte ist selbstverständlich auf die Rechnung des Kopisten zu setzen.

16) Viel einfacher und ruhiger ist der Gipsabguß in der Akademie der bildenden Künste in München. Abg. Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 1048 und 1049; darnach unsere Fig. 35, 36. Aufbewahrungsort des Originals unbekannt.

Hoch bis zur Inschrifttafel	0·46
Kinn bis zum Haaransatz	0·195
Halsgrube — Oberkopf	0·39
Innere Augenwinkel	0·035
Äußere Augenwinkel	0·1125
Lidspalte	0·0325
Mundwinkel	0·0475
Mundspalte — Nasenansatz	0·0975

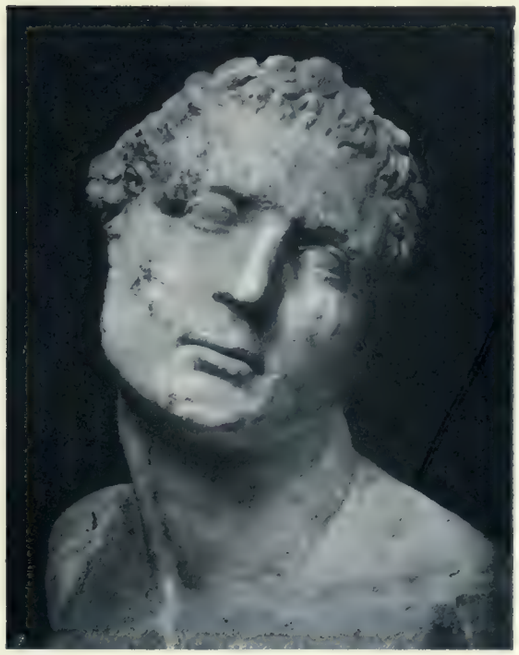


Fig. 37.

Fig. 38.

Die untere Hälfte der Nase scheint ergänzt zu sein. Die Stirn ist durch eine seichte horizontale und zwei kurze vertikale Furchen modelliert, die dem Gesichte den Ausdruck einer unbeugsamen Energie verleihen — einen Ausdruck, der durch die zurücktretenden Wangen und den kräftigen Hals noch wesentlich gesteigert wird. Dieses zurückgehaltene, psychische Leben ist das Kennzeichen eines älteren, vorpergamenischen Stiles, der an die von Lysipp geschaffenen, von seinen Schülern ausgebildeten Ausdrucksformen anknüpft. Der Münchener Kopf ist gewiß eine römische Kopie. Darauf weist die Behandlung des anliegenden Alexanderbartes und der Augenbrauen, die aus kurzen diagonalen Wülstchen zusammengesetzt sind. An dem Haupthaar, das in

kurze Zipfel mit zumeist abgebrochenen Spitzen zerlegt ist, kann man nicht erkennen, was auf die Rechnung des Kopisten oder des Gipsgießers zu setzen ist.

17) Fast eine Replik dieser Büste ist der Kopf im Orto botanico, vor etwa zwanzig Jahren gefunden. Hier (Fig. 37, 38) nach einem Lichtdrucke der Verlagsanstalt Bruckmann mit deren Genehmigung abgebildet. Lange Jahre hat er im Antiquarium am Caelius auf dem archaischen Torso eines Kämpfers (Replik des »Tyrannenmörders« Boboli) gesessen. Vgl. Amelung, Der moderne Cicerone S. 422 fg. Neuerdings ist er abgenommen und besonders aufgestellt worden. Das Verdienst, als erster seinen Wert erkannt zu haben, gebührt P. Arndt. Der Kopf ist aus streifigem, nach Amelung aus pentelischem, jedenfalls nicht »kleinasiatischem« Marmor. Nase und Lippen neu, Hals alt. Natürliche Größe. Arndt hält ihn für ein griechisches Original der perga-

Fig. 39.

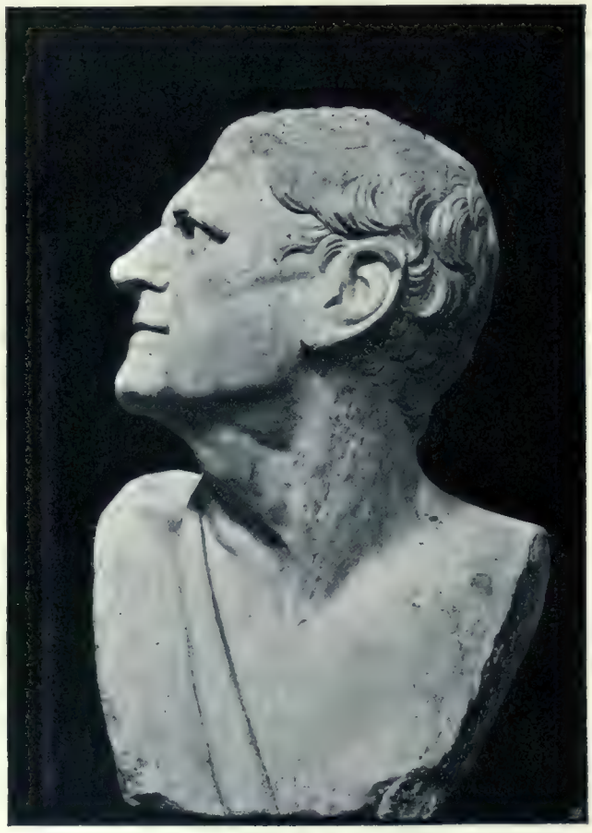


Fig. 40.

menischen Epoche, und zwar für ebendenselben Galliergegner, der in der Münchener Büste erhalten ist. Meiner Ansicht nach ist er eine flotte Marmorarbeit, wohl noch der vorrömischen Epoche, welche in freier Weise denselben Typus wiedergibt, aber keinesfalls ein Original. Das Haar, das an dem Vorderkopf sehr beschädigt ist, fällt hier, wie auf der Profilaufnahme sichtbar ist, in langen Strähnen herab. Der Hals, die Wangen sind flau modelliert, die Stirn und besonders das Auge haben wenig Ausdruck. Im ganzen ist die Münchener Replik mehr ausgearbeitet, die römische allgemeiner und weicher. Ihr gemeinsames Original dürfte aus der Kampfgruppe eines Lysippschülers stammen.

18) Petersen (a. O.) wollte mit pergamenischen Schlachtendenkmälern noch einen Kopf im neapolitanischen Museum (Fig. 39, 40) in Verbindung bringen. Es ist eine Büste aus weißem, grobkör-

nigem, sog. griechischem Marmor. Literatur zuletzt von Alan J. B. Wace im Journ. of hell. stud. XXV. 1905, 89 B zusammengestellt, wo die Büste auch auf Tafel X. 2 abgebildet ist. Gesamthöhe 0·48; Gesichtslänge (Kinn – Haaransatz) 0·20. Nase und Ränder beider Ohrmuscheln sind neu. Einige Haarwische sind bestoßen. Die Büste stellt einen Mann in reifem Alter, aber mit rasiertem Bart dar, der mit dem Ausdruck ungebrochener Energie und mit brutalem Mut den Kopf nach rechts hebt, offenbar einen Feind, der ihn von oben angreift, fixierend. Er hat die rechte Schulter gehoben, so daß der Balteus sich teilweise umgelegt hat. Schon die Büstenform, die an die Herme anknüpft und dicke Wände zeigt, weist darauf hin, daß wir es mit einer Kopie nach griechischem Original zu tun haben. Aber dieses Original ist meiner Ansicht nach nicht mit Wace (a. O.) im ersten Jahrhunderte v. Chr., nicht mit Petersen in der pergamenischen Kunst, ja nicht einmal im dritten Jahrhundert zu suchen und hat gewiß nichts mit dem Barberinischen Faun oder mit dem Schleifer gemein. Die Augäpfel sind zwar flach und tief unter den vorspringenden Lidern gelegen, aber die Augenbrauen sind noch durch stumpf abgerundeten Wulst wiedergegeben und fallen an den Außenseiten flach herunter. Das Haar legt sich in reihenweise angeordneten Büscheln dicht an den Schädel an. Vor den Ohren kleine, ebenfalls anliegende Haarwische. Ebenso knapp ist das Gesicht behandelt; es besteht aus lauter Muskeln ohne Fettunterlage, mit äußerst realistischen Hautfalten am Halse. Diese stilistischen Kennzeichen weisen entschieden auf den Kreis des Lysipp hin. Ganz ähnlich ist das Haar an dem Lansdowneschen Sandalenbinder behandelt (Michaelis, Anc. Marbles p. 464, n. 85), der jetzt nach Studniczkas Bemerkungen (Athen. Mitteil. 1886, 362 ff.) allgemein dem Lysipp zugeschrieben wird (so von Furtwängler, Statuenkopien I 52). In naher Beziehung steht auch der Borghesische Fechter des Agasias, dessen Original man früher einem der attalischen Denkmäler zuschrieb (so S. Reinach, Recueil de têtes, pl. 218, p. 176), jetzt aber ebenfalls dem Kreise des Lysipp zuzuweisen pflegt. Agasias war dieser Annahme nach nur Kopist, der das Detail geschmacklos übertrieben hat. So Arndt-Amelung, Einzelverkauf zu Nr. 733—34 und Furtwängler a. O. S. 19. Wenn diese Vermutungen das Richtige treffen, so würden wir in der neapolitanischen Büste ein weiteres Werk derselben Kunstrichtung haben, vielleicht sogar den Bestandteil derselben Gruppe, zu der der Borghesische Fechter gehörte. Ob man aber Lysipp selbst als Künstler nennen darf, ist mir fraglich. In den Zügen des neapolitanischen Kopfes wie des Borghesischen Fechters liegt ein so starkes Pathos, wie wir es, wenigstens nach dem Apoxyomenos zu urteilen, Lysipp selbst nicht zutrauen dürfen. Wir wissen andererseits, daß Schüler des Lysipp, Euthykrates, Euthymides, vor ihnen Leochares, Gruppen ausführten, in denen sie die Siege Alexanders des Großen verherrlichten. Es ist möglich, daß uns in der neapolitanischen Büste und dem Borghesischen Fechter Überreste einer dieser Gruppen erhalten sind.

Fig. 41.

19) Einen weiteren Bestandteil dieses Werkes besitzen wir vielleicht in dem jetzt als Medaillon eingefaßten, als »Pompeius« bezeichneten Kopf der Uffizien in Florenz (S. d. iscrizioni n. 479). Hier Fig. 41. Er ist aus weißem, grobkörnigem Marmor mit gelber Patina. Höhe des antiken Teiles (Kinnspitze — Scheitel) 0·25 *m*; Gesichtsbreite (in der Linie der Backenknochen) 0·15 *m*. Neu: untere Hälfte der Nase, linker Augenbrauenknochen samt dem Lide, Hals mit einer kleinen Haarpartie hinter dem rechten Ohr, dessen Muschel

ebenfalls teilweise modern ist. In dem rechten Auge ist die Pupille durch einen eingeritzten Halbkreis angedeutet, das linke Auge ist ganz glatt. Die Augäpfel sind ganz flach. In der Formgebung des Gesichtes, in der Behandlung des Haares ist der florentinische Kopf so sehr dem neapolitanischen verwandt, daß man an dasselbe Original denken möchte, wenn der erstere nicht nach der linken Schulter gedreht wäre anstatt nach der rechten, wie der letztere. Jedenfalls sind sie beide Werke, wenn nicht desselben Künstlers, so doch derselben Bildhauerschule und stellen denselben Krieger-Typus dar.

Um stilistische Vergleiche zu ermöglichen, erwähne ich schließlich einige Porträts aus Marmor, die ich zwar nicht mit P. Arndt für Griechen aus einer der pergamenischen Galliergruppen halten kann, die aber jedenfalls aus der hellenistischen Zeit herrühren. So ein stark bestoßener, etwas überlebensgroßer Jünglingskopf aus Tivoli im Hof des Thermenmuseums, Inv. Nr. 144 (rot); im Haar eine größere Zahl von Löchern, zweifellos für Bronzekranz. Ferner ein Kopf bei Jacobsen in Kopenhagen, abg. Arndt-Bruckmanu, Gr. u. röm. Porträts, Taf. 578—80 und der sog. Sulla in der Münchener Glyptothek, abg. ebenda Taf. 25—26, Furtwängler n. 309.

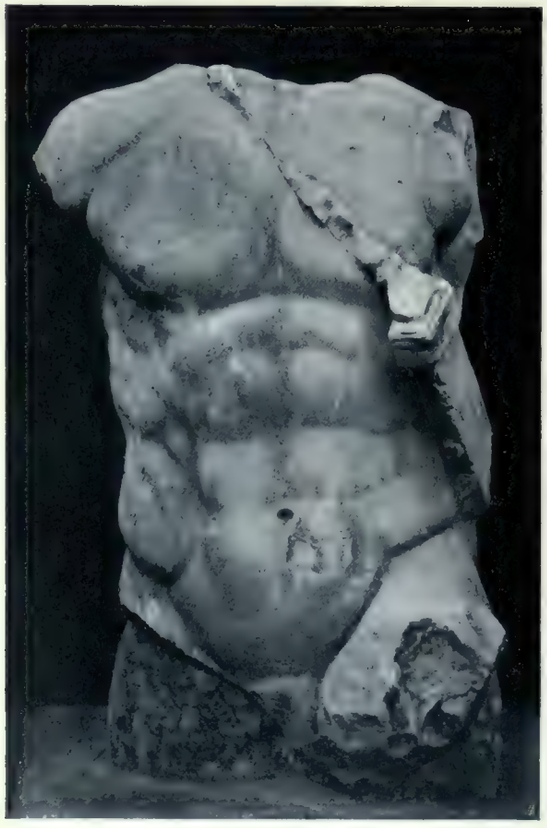


Fig. 41 a.

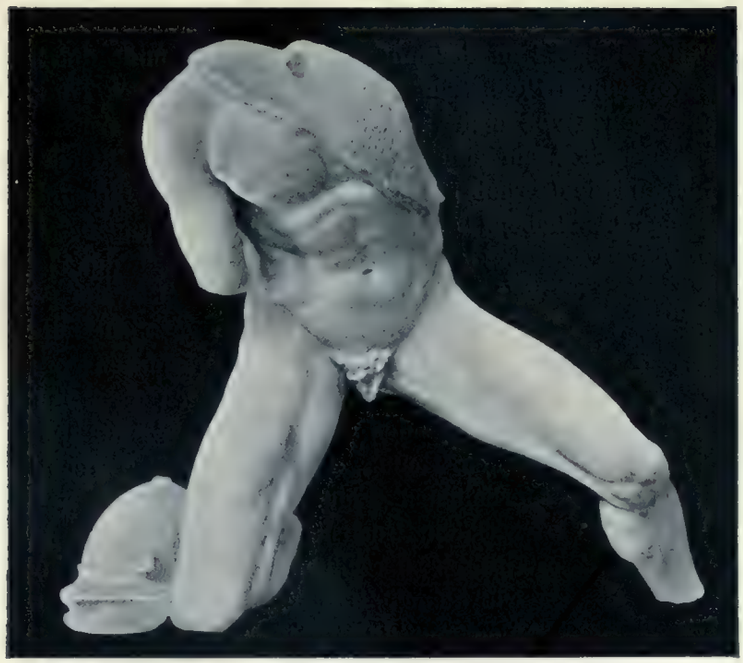


Fig. 42.

II.

DER TORSO VON DELOS UND DIE KÖPFE VON MYKONOS UND VON GIZEH.

Im Anschluß an das vorhergehende Kapitel mögen drei Originalwerke aus Marmor folgen, die, obwohl keine direkten Schöpfungen der pergamenischen Werkstätten, doch dasselbe gewaltige Pathos zeigen und in Bezug auf die Frische der Auffassung und Virtuosität der Ausführung unter allen in diesem Buch besprochenen Gallierdarstellungen obenan stehen. Zunächst:

20) Der Kriegertorso von Delos im Nationalmuseum in Athen. Abg. bei Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 9. Hier (Fig. 42) nach einer Photographie, auf der leider die antike Plinthe mit Resten der Zehen wegretouchiert wurde. Ausreichende Beschreibung dieser von S. Reinach im Jahre 1882 auf Delos gefundenen Figur gibt samt einer Heliogravure im Bull. de corr. hell. 1889, 113, pl. II. derselbe Gelehrte, der ihn dem Agasias, dem Sohn des Menophilos aus Ephesos und Vetter des auf dem Baumstamm des Borghesischen Fechters unterzeichneten gleichnamigen Bildhauers, zuschreiben möchte. Doch hat Wolters (Athen. Mitteil. 1890, 188) überzeugend nachgewiesen, daß der Krieger von einem Denkmal herrührt, durch das ein sonst unbekannter Sosikrates auf Delos einen Sieg gefeiert hat, den des Attalos I. dritter Sohn, Philetairos während der Regierung seines Bruders Eumenes II. (197–159 v. Chr.), wahrscheinlich um das Jahr 171, erfocht. Von der auf dem Postament aufgestellten Kampfgruppe von der Hand des Bildhauers Nikeratos, zu dem jetzt das Jahrbuch des arch. Inst. XX. 26 zu vergleichen ist, wäre nur der in Rede stehende Torso des auf die Knie niedergesunkenen Kriegers noch erhalten, während die Figur des vermutlich zu Pferde dargestellten Siegers, also des Philetairos, als verloren gilt; denn das erhaltene Porträt des Philetairos (abg. bei Arndt-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts, Taf. 107, 108) hat selbstverständlich damit nichts zu tun. Doch sehen wir näher zu.

Über dem rechten Knie ist an der inneren Seite eine Wunde durch ein kleines, rundes Loch angegeben, wie von einem Pfeil. Längs des oberen Randes des Torsos läuft ein schmaler, plastischer Streifen, der gewiß von dem Schwertgehänge herrührt. Auch ein Bohrloch an der linken Flanke des Kriegers weist auf eine Schwertscheide hin. Der Krieger war also verwundet niedergestürzt und muß mit dem erhobenen linken Arm seinen Schild, mit der Rechten voraussichtlich sein Schwert gehalten haben. Die Ziehung und Anspannung der Muskeln am Oberarm, besonders des Triceps, beweist, daß der Unterarm nach der Körpermitte gerichtet war, als wenn der Krieger gerade das Schwert aus der Scheide gezogen hätte. Er verteidigte sich offenbar, wie sich aus der starken Vorneigung und Drehung des Oberkörpers ergibt, gegen einen ihn von oben rückwärts angreifenden Feind, aller Wahrscheinlichkeit nach gegen einen Reiter, den wir uns also rechts rückwärts von der erhaltenen Figur aufgestellt denken müssen. Homolle hat wirklich Bruchstücke eines Pferdes entdeckt, die er zu dieser Gruppe zu rechnen geneigt ist. Der Unterliegende stellte gewiß keinen Griechen, sondern einen Barbaren dar. Das wird nicht nur durch den stämmigen, von brutaler Kraft strotzenden Bau des Torsos mit festen und muskulösen Beinen, sondern vor allem durch die Form des Helmes, der neben seinem rechten Knie ruht, bewiesen (Fig. 43). Der Helm ist konisch, oben mit einem jetzt abgestoßenen Knauf versehen; der teilweise abgebrochene Stirnschirm und Nackenschutz, schließlich die Backenlaschen haben eine bei den griechischen Helmen gebräuchliche Form. Man würde darnach die Nationalität des Kriegers nicht entscheiden können, wenn nicht an den Seiten des Helmes sich je ein (jetzt abgebrochenes) Horn befände. Bei den griechischen und italischen Helmen befinden sich Hörner hoch oben am Scheitel (Baumeister, Denkmäler Fig. 2250, 2261); die über den Schläfen angebrachten, seitwärts gerichteten Stierhörner, zuweilen auch Ohren, trifft man nur an gallischen Helmen, z. B. am Bogen von Orange (vgl. Reinach, Gaulois p. 47, Anm. 3) oder am Sardonyx bei Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 28, 81, dazu Text I. 285, Anm. 3. Einen weiteren positiven Beweis, daß Helme griechischer Form von Galliern getragen wurden, finden wir auf einem rotfigurigen Gefäße, das hier beistehend (Fig. 44, 45) nach einer von R. Zahn freundlichst geschickten Photographie abgebildet wird. Es ist ein Glockenkrater aus einem dem dritten vorchristlichen Jahrhundert angehörigen Grabfunde aus der Nähe von Volterra. Der genaue Fundort, über den ein kurzer Bericht in den Notizie d. scavi 1894, 51 vorliegt, ist Monterigioni; die Gegend, in der das Grab lag, heißt Malacena. Das Gefäß ist in den Besitz des Berliner Antiquariums übergegangen und trägt die Inventarnummer

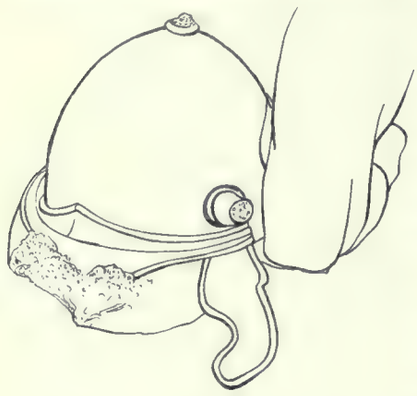


Fig. 43.

Helmform

Fig. 44.

Fig. 45.

3987. Höhe 0·395 *m*. Heller Ton, matter dunkelbrauner Firnis. Auf dem Gefäße, das zu den letzten Erzeugnissen der einheimischen Vasenmalerei gehört (mit breitem Pinsel gemalt), findet sich auf beiden Seiten dieselbe Figur eines nackten, behelmten Kriegers, der, einen ovalen, mit rautenförmigem Umbo ausgestatteten Schild am linken Arm, das erhobene Schwert in der Rechten, nach links eilt. Die Form des Schwertes ist auf beiden Seiten etwas verschieden. Aber der charakteristische Schwertknauf beweist in Verbindung mit dem Ovalschild und der vollständigen Nacktheit, daß in beiden Fällen ein gallischer Krieger, wie unten Fig. 60, gemeint ist. Abgesehen von den angesetzten Hörnern, hat er also genau denselben Helm, wie der Krieger von Delos; wir finden an ihm ganz ähnliche Backenlaschen und eine ähnliche, konische Helmkappe mit einem Knopf am Scheitel.

Höhe des Torsos (von der Oberfläche der Plinthe gemessen)	0·92
Rechte Brustwarze — Nabel	0·267
Länge des Oberschenkels (Kniescheibe—Krümmungsfalte des Leibes) .	0·537
Breite der Plinthe	1·45
Tiefe der Plinthe	0·675
Höhe der Plinthe gegen die Enden zu	0·075

Unter dem linken abgebrochenen Fuße sinkt dieselbe auf 0·055 *m* und verbleibt in dieser Dicke bis zu dem rechten Fuß, von dem nur kleine Überreste erhalten sind. Links von dem letzteren erlangt sie ihre vorige Dicke von 0·075 *m* wieder.

Das Bewegungsmotiv des delischen Torsos kommt ziemlich oft auf etruskischen Urnen, besonders in Verbindung mit einem zu Fuß kämpfenden Krieger, vor. Am lebhaftesten erinnern daran zwei unterliegende Galater auf der florentinischen Urne aus Città della Pieve (unten Fig. 38). Beide haben auch den diagonalen Schwertriemen. Der rechte deckt sich gegen einen Fußgänger, der linke gegen einen Reiter. Dieselbe Gruppe kommt in der linken Ecke einer Urne in Chiusi vor (unten Fig. 39) mit dem Unterschiede, daß der Unterliegende in der erhobenen Linken ein flatterndes Gewand hält. Modifiziert, aber immer noch erkennbar, ist die nach Art des delischen Torsos bewegte Figur auf einer Urne in Florenz (unten Fig. 84), wo sie die Linke flehentlich ausstreckt, ohne mit dem Schwerte in der Rechten den Boden zu berühren.

Wiederholungen des Motivs.

Auch auf dem großen pergamenischen Fries finden wir eine gleichartige, vom Rücken gesehene Figur wieder. Es ist der behelmte Gigant, der von der Nyx bekämpft wird. Seine rechte Hand ist abgebrochen, in der Linken hält er den Schild (Skulpturen aus Pergamon I., S. 33). Ziemlich oft kommt auf demselben Fries eine Figur vor, die dasselbe, aber im Gegensinne umgebildete Motiv zeigt, indem der Gigant die Linke am Boden oder auf den Schild aufstützt und die Rechte mit der Waffe erhebt. So z. B. Lynkeus, der gegen Polydeukes kämpft (a. O. S. 30), der Gegner des Triton (S. 38) und der der Thetis (S. 39).

Als eine ziemlich treue Wiederholung des delischen Torsos kann jedenfalls eine Figur, die sich in der linken Ecke des Sarkophags Giustiniani (M. D. 3331; Rizzo, Catal. d. coll. Giustiniani p. 62, tav. IV.) befindet, betrachtet werden. Sieh unsere Taf. VI b. Allerdings ist ihr Kopf abgebrochen; ihr rechter Unterarm mit einem mißratenen Schwert ist ergänzt. Sie würde also nichts mehr bieten als der Torso, wenn ihre Stellung nicht durch einen im Hintergrunde sichtbaren, von links nach rechts vorbeisprengenden Reiter bedingt wäre. Dadurch wird wahrscheinlich, daß auch der Reiter, der zu der Gruppe von Delos gehörte, im Anlaufe von links nach rechts dargestellt war.

Alle diese Wiederholungen und Umbildungen des Torsos, so wertvoll sie sind, um die Figur in allgemeinen Umrissen zu rekonstruieren, können uns von ihrem Kopfe keinen Begriff verschaffen. Wir würden darauf bis auf weiteres verzichten müssen, wenn uns nicht eine Vermutung zu Hilfe käme, die, da sie von vielen Forschern selbständig gefunden wurde, dadurch

vielleicht einen etwas höheren Grad von Wahrscheinlichkeit gewonnen hat. Zu diskutieren, wer die Hypothese als erster ausgesprochen hat, wäre unangebracht und für die Wissenschaft gleichgültig. Es genügt zu erwähnen, daß Wolters (vgl. Klein, Gesch. der griech. Kunst III. 70), Furtwängler, Reinach, Arndt, Schrader, Stais, Stavropulos, Kavvadias die Ansicht hegen, daß der schöne männliche Kopf in Mykonos, dessen Photographien, auf Wolters' Betrieb vom deutschen Institut in Athen genommen, den beistehenden Fig. 46, 47 als Vorlage dienten, zu dem Torso von Delos gehöre. Auch ich habe dieselbe Vermutung eine Zeitlang gehegt und ihr in einer Note des Anzeigers der Krakauer Akad. d. Wissensch. 1904 Ausdruck gegeben. Mittlerweile hat M. Holleaux auf meine Anregung der Wissenschaft den großen Dienst erwiesen, nach Überwindung vieler Hindernisse den Kopf in Mykonos durch einen im Dienste der französischen Schule verbliebenen

Fig. 46.

Fig. 47.

Funktionär gießen zu lassen, so daß man jetzt Kopf und Torso auch außerhalb der zuständigen Museen bequem studieren kann. Die erneute Untersuchung hat mich eines Besseren belehrt.

21) Der Kopf soll auf Delos — wahrscheinlich während der französischen Ausgrabungen — gefunden worden sein, ist aber auf eine mir nicht bekannte Art und Weise in den Besitz des Museums in Mykonos gelangt. Nach Klein (Gesch. d. griech. Kunst III. 70) soll er sich im Museum von Rheneia befinden. Es wäre erwünscht, daß er in das Nationalmuseum in Athen, wo bekanntlich sich der Torso seit Jahren befindet, übertragen werde. Er mißt mit dem Halse 0·29 *m*;

Gesichtslänge (Kinn — Haaransatz)	0·17
Gesichtsbreite (in der Augenlinie zwischen den Haaransätzen)	0·135
Distanz der inneren Augenwinkel	0·03
» » äußeren »	0·085
Augapfellänge	0·027—0·028

Der Kopf ist sehr zerstört. Nicht nur sind Nase, beide Lippen, Kinnspitze, Ohrmuschel, beide Augenbrauenknochen und Augäpfel bestoßen; es fehlt der ganze Ober- und Hinterkopf, und zwar sind hier beide Flächen glatt abgeschnitten, was darauf hinweist, daß die fehlenden Teile besonders angestückt waren. Das Haar ist hinter dem linken Ohr sehr beschädigt; auch sonst ist die linke und rückwärtige Seite des Hinterkopfes in der Arbeit vernachlässigt. Offenbar war er nicht bestimmt, von dieser Seite gesehen zu werden. Die Marmorgattung ist dieselbe parische wie am Torso aus Delos.

Der Kopf stellt gewiß keinen Griechen, sondern einen Kelten dar. Dies wird durch das um die Stirn nach allen Seiten emporstehende Haar und vor allem durch die langen, struppigen Haarbüschel, die bis auf den Nacken herunterfallen und vor den Ohren ins Gesicht eindringen, bewiesen. Auch in der Gestaltung des Gesichtes, das, weit von dem griechischen Oval entfernt, breite Backenknochen und kräftige, aber eckige Formen aufweist, verrät sich die keltische Abstammung des Mannes. Er ist in einem Moment der höchsten Aufregung dargestellt. Sein Mund ist weit geöffnet, so daß die obere Zahnreihe zum Vorschein kommt, die Stirn legt sich in horizontale und vertikale Falten, die Augenbrauen sind gehoben, in dem Blicke zeigt sich Furcht und Verzweiflung. Es ist nicht das Gesicht eines siegreichen oder rüstig vordringenden, sondern eines unterliegenden Barbaren, der den Kopf nach seinem links aufwärts befindlichen Gegner emporwendet.

Der Stil des Kopfes weist ins zweite Jahrhundert. Auf den ersten Blick erkennt man den gewaltig pathetischen Charakter der pergamenischen Kunst. Das Haar ist an der linken Seite des Hinterkopfes ziemlich präzis ausgearbeitet, die Augenbrauen durch plastisches Haar wiedergegeben, die Hautfalten am Halse nicht nur durch Zusammenschiebungen der Muskeln, sondern auch durch in die Haut eingeritzte Linien wiedergegeben. Auch der weit geöffnete Mund mit der sichtbaren Zahnreihe, die Zurückbiegung des Halses nach seitwärts sind für diese Schule charakteristisch. Andererseits merkt man hier nichts von der geschmacklosen Übertreibung der dem Kopfe gleichzeitigen pergamenischen Altarskulpturen. In Bezug auf die Behandlung der Augen und ihrer Umgebung zeigt unser Kopf die unmittelbare Fortsetzung dessen, was wir an den großen Gallierstatuen festgestellt haben, mit dem Unterschiede, daß die letzteren Kopien sind, während der Kopf von Mykonos eine flotte und originale Marmorarbeit ist.

Wir haben also einen Gallierkopf vor uns, der in Bezug auf Fundort, Stil, Marmorgattung, Richtung des Blickes den aus dem Torso sich ergebenden Bedingungen vollkommen entspricht. Was ist also natürlicher, als daß die oben erwähnte Vermutung über die Zusammengehörigkeit beider Bruchstücke von vielen Forschern selbständig gefaßt wurde! Trotzdem halte ich sie nicht für richtig aus folgenden Gründen. Zunächst ist der Kopf etwas zu klein im Verhältnis zu dem Torso. Abgesehen davon, daß der Helm für diesen Kopf viel zu groß ist — die griechischen Künstler waren in solchen Akzessorien nicht genau — beträgt der Durchmesser des Halses 0·115—0·125, während der Durchmesser der Wadenmuskeln 0·135 mißt. Der Hals also wäre dünner als die Wade, was mir unmöglich scheint, wenigstens bei einem erwachsenen Manne. Ferner weist die Gestaltung des Gesichtes und des Halses auf einen Jüngling von 18—20 Jahren hin, während die Formgebung des Torsos einen etwa 30-jährigen Mann verrät. Man beachte besonders die Lendenpartie, die vorzüglich, wie nach einem lebenden Modell, gestaltet ist, man beachte den Thorax. Sie zeigen nicht nur eine starke Muskelentwicklung, sondern auch eine Fettunterlage, die bei einem heranreifenden Jüngling ungewöhnlich wäre. Man berufe sich ja nicht darauf, daß das Gesicht auf der Stirn und in den Augenwinkeln kleine Runzeln zeigt, die auf einen älteren Mann hinweisen. Die Empfindlichkeit der Haut ist in dieser Beziehung bei verschiedenen Rassen verschieden. Nach den erhaltenen Nachbildungen aus den attalischen Gruppen zu urteilen, zeichneten sich gerade die Gallier durch eine sehr bewegliche und der Runzelung leicht unterliegende Haut aus. Übrigens gehören die Stirnfalten zum ständigen Répertoire der pathetischen Ausdrucks-

mittel, deren sich die pergamenische Kunst bedient. Kurz: wir müssen auf die unmittelbare Zusammengehörigkeit des Torsos von Delos und des Kopfes von Mykonos verzichten. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, daß sie zu einer und derselben Gruppe gehören konnten. Im Gegenteil, ich halte daran fest, daß der Kopf von Mykonos einer ähnlich bewegten Gallierfigur gehörte und daß uns auf diese Weise Überreste von zwei Gallierstatuen, die zu einer und derselben Komposition gehörten, erhalten sind. Die Behandlung des Haares, der Epidermis, die Wahl der Ausdrucksweise ist an beiden so gleichartig und so charakteristisch, daß ich nicht anstehe, in ihnen Werke einer und derselben Künstlerhand zu erkennen. Ein weiteres Werk, wenn nicht desselben Künstlers, so doch derselben Schule ist uns wohl in einem jüngst in Magnesia ausgegrabenen und von Watzinger, Magnesia Taf. X. (darnach Fig. 48) abgebildeten Torso erhalten, der vielleicht ebenfalls einer Gallierstatue gehörte. »Während der Leib schwer und breit, seine Oberfläche weich und fleischig gebildet ist, sind die Beine fest und muskulös und besonders in der Rückenansicht prägt sich das feste Hintreten in der untersetzten, wuchtigen Gestalt sehr deutlich aus«. Leider ist eine genauere Deutung des Torsos unmöglich. Alle drei Stücke zeigen einen viel idealeren Stil als die oben besprochenen Bronzedarstellungen der Gallier in Pergamon, sicher aber werden sie mit denselben in Beziehung stehen und die in den pergamenischen Gießhütten geschaffenen Typen in freier Weise wiederholen.

Torso aus Magnesia

Fig. 48.

In welchem Verhältnis zu dieser Gruppe die vor ungefähr acht Jahren in Cervetri gefundenen, angeblich noch besser gearbeiteten, in Hosen gekleideten Marmorbeine eines Galliers (?) stehen, kann ich leider nicht sagen. Sie sind zunächst an E. P. Waaren in Lewes (England) und von da nach Boston(?) gekommen. Ich habe paarmals vergeblich versucht, ihre Photographie zu erlangen. Ein Abguß der Beine ist durch Vermittelung des Herrn Marshall aus Lewes an das Albertinum in Dresden geschickt worden, um dort Ergänzungs- und Zusammensetzungsproben vorzunehmen: er ist aber bis jetzt dem studierenden Publikum unzugänglich, weil ein Freund des Besitzers sich die erste Veröffentlichung des Fundes vorbehalten hat. Die Prioritätshascherei hat sich auch in diesem Falle als den Fortschritt der Wissenschaft hemmend erwiesen.

22) Nicht zu derselben Schule gehörig, aber jedenfalls hellenistisch ist der schöne Marmorkopf eines Galliers im Museum von Gizeh, den Th. Schreiber in seinem prachtvoll ausgestatteten Foliobuch (Der Gallierkopf des Museums in Gizeh bei Kairo, Leipzig 1896) neu veröffentlicht hat. Er ist auch jetzt bei Edgar, Catal. n. 27,475, pl. X. abgebildet, wo zu der Literatur S. Reinach (Rev. arch. 1889, 189, Fig. 11) und Furtwängler (Berl. phil. Wochenschrift 1896, 944) nachzutragen sind. Aus grobkörnigem, weißem Marmor. Der Erhaltungszustand ist aus der beistehenden Abbildung (Fig. 49) ohne weiteres ersichtlich.

Kopf von Gizeh
A. J. Reinach, hom. hém. Rist. XVIII 191
S. 67
Rohde, Winckelmann
gramm 1909 f.
Papastefan, Alex
drinische Studien
S. 51.

Gesamthöhe	0·375
Gesichtshöhe (Haaransatz — Kinnspitze)	0·225
Kopfhöhe (Scheitel — Kinnspitze)	0·34
Kinnspitze — Augenbrauenlinie	0·165
Kinnspitze — Nasenflügel	0·085
Distanz der inneren Augenwinkel	0·045
» » äußeren »	0·11
Länge des rechten Augapfels	0·035
» » linken »	0·030
Gesichtsbreite in der Linie der unteren Augenlider	0·145
Mundlinie — Brauenlinie	0·11
» — Haaransatzlinie	0·175

Der Kopf ist also größer als die großen Gallierköpfe. Sein Gesicht ist höher, sein Schädel (die üppige Haarmähne mit eingerechnet) ist länger als sonst. — Seine Herkunft ist leider unbekannt. In einer Zuschrift versichert mir Schreiber, daß er die Herkunft des Kopfes aus dem Fayum, die er vor zehn Jahren als unsicher bezeichnete, jetzt urkundlich beweisen kann, und will das betreffende ihm von Brugsch mitgeteilte Zeugnis, welches auch Edgar in seinem Katalog übersehen hat, gelegentlich veröffentlichen. Indessen ist der Kopf so verschieden von alledem, was bis jetzt im Fayum gefunden wurde, daß man eine andere Angabe, nach welcher der Kopf aus Thasos mitgebracht wurde, nicht a limine verwerfen darf (vgl. A. J. B. Wace, Annual of the British school at Athens IX 235).

Fig. 49.

Der Nacken des Kriegers, dem der Kopf gehörte, war stark nach rechts gedreht, seine Lippen sind halb geöffnet, so daß die Zähne sichtbar werden, seine Brauen sind zusammengezogen, das ganze Gesicht bekundet mehr geistige Aufregung und Leidenschaft als physische Kraft. Die Kinnspitze ist mit zwei kurzen, spärlichen, auseinandergekämmten Haarbüscheln bedeckt. Der Schnurrbart besteht aus zwei kurzen, zusammengeklebten Stoppeln und scheint wie zugeschnitten. In äußerst effektvoller, skizzenhafter Manier ist das Kopfhaar behandelt. Kurze, gerade und steife Haarsträhnen sind durch tiefe Rillen getrennt und absichtlich rauh gelassen, was den Eindruck ihrer Üppigkeit hebt. Auf den Nacken fällt ein dicker, hinter dem rechten Ohr sichtbarer Schopf herunter, zwei kleine, sehr flach behandelte Ohrlocken greifen auf die Wangen herüber. Große, abstehende Ohren. Die Augenbrauen sind nicht mit einzelnen Haarstrichen, sondern durch

einen dicken Wulst wiedergegeben. Die Augen, deren Äpfel noch flach und nach Skopas' Gewohnheit wie eingezogen sind, liegen sehr tief und sind durch zusammengezogene Brauenmuskeln, die sich zum Teil über die Augenlider senken, beschattet. Die Stirn ist sehr charakteristisch modelliert. Die untere Hälfte ist vorgeschoben, die obere schmal und zurückweichend; gegen die Schläfen zu merkt man zwei ziemlich große Einsenkungen. Das Ganze läßt den geistvollen, flotten Meißel eines bedeutenden hellenistischen Künstlers erkennen. In stilistischer Beziehung ist der Kopf in einigen Merkmalen den pergamenischen Galliertypen ähnlich, in anderen verschieden. So treffen wir auch hier das charakteristische, keltische Gesicht mit breiten Backenknochen, struppigem Haar und wenig profilierten Gesichtszügen wieder, aber bei den Pergamenern sind die letzteren mit einem gewissen Idealismus behandelt, während sie hier mit einem rücksichtslosen Realismus wiedergegeben sind. Dieser Unterschied wird wohl damit im Zusammenhang stehen, daß die pergamenischen Gallierköpfe, so abweichend sie auch von einander sind, allgemeine Typen wiedergeben, während der Kopf von Gizeh recht individuell ist und zwei verschiedene Gesichtshälften zeigt. Dazu kommt der Unterschied der Ausführung. Während die pergamenischen Schöpfungen sich alle in einer gewissen Härte und Schärfe gleichen, der man es ansieht, daß sie auf Bronze berechnet sind, hat der Gallierkopf in Gizeh etwas Weiches, Unbestimmtes, Formen, die für Marmor von Anfang an bestimmt waren. Schreiber hat bekanntlich diesen Unterschied benutzt, um der alexandrinischen Plastik überhaupt das Skizzenhafte als Charakteristikum zuzuweisen. Sein Versuch wurde jedoch von Furtwängler (Berl. philol. Wochenschrift 1896, 945) mit der Bemerkung zurückgewiesen, daß unter den Marmorfunden von Pergamon auch einige, z. B. der bekannte schöne weibliche Kopf, von derselben weichen Art sind. Nun ist es natürlich nicht ausgeschlossen, daß auch der Gallier-Kopf in Gizeh von einem »pergamenischen« Künstler gearbeitet sei, aber beweisen läßt es sich ebensowenig, wie der alexandrinische Charakter des Kopfes. Warum soll es denn schließlich unmöglich sein, daß solche Werke auch außerhalb Pergamons, z. B. auf einer der Inseln (der Kopf soll ja nach einer Angabe aus Thasos stammen), entstanden seien? Wie dem auch sei — der Kopf in Gizeh ist ein bedeutsames Monument, welches beweist, daß es im dritten und zweiten Jahrhunderte, dem er mit Sicherheit zuzuweisen ist, noch Strömungen in der hellenistischen Kunst gab, die nicht in den offiziellen, übermäßig deutlichen und harten pergamenischen Stil mündeten. Das Bild jener Zeit verliert dadurch an Einseitigkeit, gewinnt aber an geistigem Gehalt.

Fig. 49 *a*.

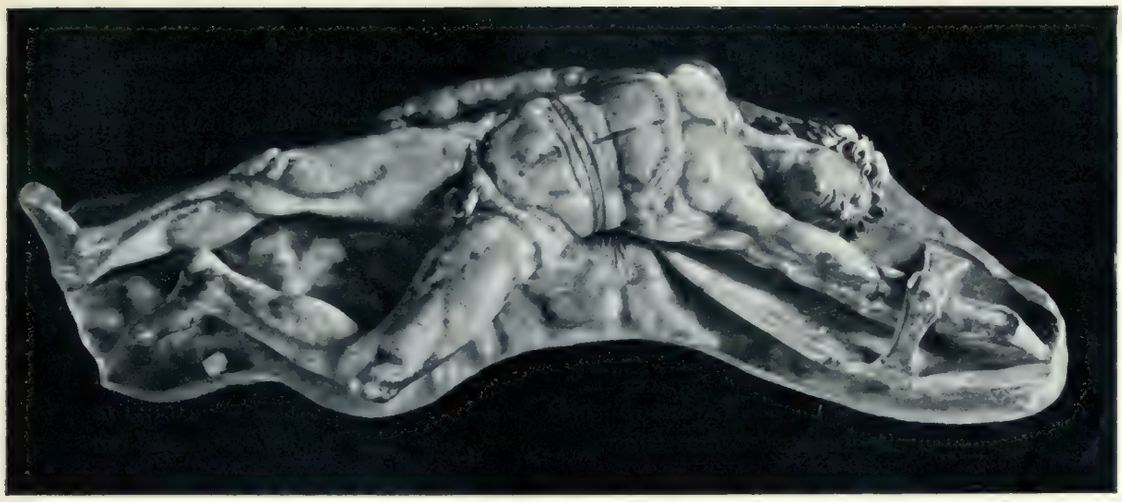


Fig. 50.

III.

DIE KLEINEN ATTALISCHEN FIGUREN.

a) DIE SICHER ZUGEHÖRIGEN STATUETTEN DER GALLIER.

Aus der bronzenen Gruppe des attalischen Weihgeschenkes, das auf der Südmauer der Akropolis seit dem Jahre 201 die Besiegung der kleinasiatischen Galater durch den pergamenischen König darstellte, sind uns in den von H. Brunn (Annali 1870, p. 229 sg.) wiedererkannten, aus dem bläulich-grauen »kleinasiatischen« Marmor verfertigten, sehr guten, angeblich pergamenischen Repliken nur fünf unterlebensgroße Gallierfiguren erhalten: drei in Venedig, eine in Neapel, eine in Paris. Außer ihnen ist in der letzten Zeit eine Anzahl mittelmäßiger, aus weißem, dem pentelischen sehr ähnlichen Marmor verfertigter Kopien ans Tageslicht getreten, die gewiß erst in der römischen Zeit entstanden sind. Um beide Serien von einander zu unterscheiden, will ich im Laufe der Arbeit konventionelle Bezeichnungen, »bessere« und »schlechtere Kopienserie«, gebrauchen. Es sei aber im voraus ausdrücklich hervorgehoben, daß für mich »besser« nicht mit dem Prädikat »älter« gleichbedeutend ist. Auch in Bezug auf »bessere« Kopien neige ich zu der Ansicht Furtwänglers, daß sie, wie die großen Gallierfiguren, erst in der römischen Zeit hergestellt wurden, also mit der »schlechteren« Serie ziemlich gleichzeitig sind. Die unten folgende Besprechung bietet in der Beziehung vielleicht festere Anhaltspunkte. Bezüglich des Entstehungsortes der »besseren« Attaliden kann ich mich nur negativ aussprechen, indem ich hinweise, wo er nicht zu suchen wäre. Ausgeschlossen scheint mir zunächst Pergamon, mit dessen Marmorbrüchen die »kleinasiatische« Abart nichts zu tun hat. Auch die Stadt Rom, überhaupt ganz Italien, ist als Ursprungsort nicht wahrscheinlich, da der »kleinasiatische« Marmor hier sonst nicht, oder höchst selten, verwendet wurde. Es läßt sich aber denken, daß unsere Kopien in Griechenland, auf einer der Inseln oder schließlich in Kleinasien entstanden sind. Eine genauere Ortsbezeichnung — S. Reinach (Gaulois dans l'art p. 11, n. 5) hat an Ephesos, die Heimat der beiden Agasias gedacht — ist bei dem gegenwärtigen Zustande der antiken Kopienkunde unmöglich. Im

Vgl. S. 249
A. Reinach, Revue celtique XXXIV 1913 S. 58 f

nachstehenden soll wiederum nicht das Bekannte wiederholt, sondern auf Grund eigener Untersuchungen das zum Verständnis der Motive und ihres Nachlebens in der späteren Kunst Notwendige angegeben, eventuell die Rekonstruktion der einzelnen Gruppen versucht werden. Vor allem müssen wir für die unterliegenden Gallier nach den ursprünglich nicht zu entbehrenden Gegnern fragen, besonders so oft jene keine in sich geschlossenen Figuren sind. Zunächst die drei venetianischen Statuen:

Toter Gallier in Venedig

23) Jugendlicher, toter Gallier. Hier Fig. 50 nach Phot. Alinari n. 12.906. Ältere Literatur bei Dütschke V 77, n. 209; neuere bei Clarac-Reinach p. 531, n. 7.

v. Salis, Ares S. 81

Jetzige Länge der Statue (Fußspitze — rechtes Ende der Plinthe) .	1·37	*m*
Höhe (Boden der Plinthe — Spitze des Brustkastens)	0·25	*m*
Brustwarzendistanz	0·165	*m*
Gesichtshöhe (Kinnspitze — Haaransatz)	0·125	*m*
Gesichtsbreite (zwischen den Ohren)	0·09	*m*

Neu: Kinn, Mund, untere Hälfte der Nase. Abgebrochen: Stücke an den Zehen beider Füße, rechte Fußsohle, Spitze des Gliedes, Lockenenden an dem Kopfhaare, Rand an der oberen Hälfte des Schildes, der nicht, wie gewöhnlich behauptet wird, oval, sondern sechseckig und mit einem im flachsten Relief gehaltenen Ornamentstreifen (sog. laufenden Hunde) umsäumt ist. Zu beiden Seiten der Handhabe des Schildes sind je drei Befestigungsnägel angegeben. Das Schwert in der rechten Hand des Kriegers ist wohl so zu verstehen, daß es im Kampfe abgeschlagen wurde (Fig. 51). Der Künstler hat sich mit der Darstellung des mit drei Nägeln beschlagenen Griffes begnügt. Der Ansatz der Klinge ist nicht abgebrochen, sondern, wie alle Statuetten dieser Serie, poliert und mit alter Patina bedeckt.

Fig. 51.

Die Plinthe ist an der Oberfläche und an der linken Seite als Felsen charakterisiert. Übrigens ist sie beschnitten und abbozziert, beides, wie das Fehlen echter Patina beweist, in neueren Zeiten. Sie ist an den Enden 0·13 *m* dick. Ihre geringste Höhe beträgt da, wo sie das moderne Postament nicht berührt, 0·05 *m*.

An dem Körper sind drei Wunden sichtbar, und zwar eine Schnittwunde unterhalb der linken Brustwarze und zwei tiefe, runde Wunden, durch Einschnitte erweitert, in gleicher Höhe über der linken und rechten Hüfte. Blutstropfen sind an der Plinthe nur unter der linken Wunde dargestellt, rechts befinden sie sich nur am Körper. Dies ist wohl so zu verstehen, daß die beiden runden Wunden von einer Durchbohrung des Körpers durch einen mächtigen Lanzenstoß herrühren. Aber daraus folgern, wie es Malmberg tut (Jahrb. 1886, 213), daß der Gegner, der den Stoß ausführte, zu Fuß war und daß der Stoß von rechts nach links ging, heißt dem Künstler zu viel zumuten. Der Gürtel, den man um die Hüften sieht, ist offenbar kein gedrehter Strick, wie Dütschke meinte, sondern ein metallener, in den Leib einschneidender Torques, wie schon Longpérier (Oeuvres II. 377) erkannt hat.

Zurückführung des Motivs auf die Malerei des 5. Jahrhunderts (?)

Wie vieles andere in der pergamenischen Plastik, so scheint auch dieses Motiv aus der Malerei des V. Jahrhunderts entlehnt zu sein. Der Ostfries des Theseion, dessen polygnotische Anklänge längst erkannt wurden (Athen. Mitteil. XIV. 404), weist in der Theseusgruppe einen diagonal, mit dem Kopfe nach links abwärts Gefallenen auf, mit abgestrecktem rechtem Arm. Ähnlich ist auch die Figur eines gefallenen nackten Griechen im Friese von Gjölbaschi am linken Ende der Amazonenschlacht (Benndorf, das Heroon von Trysa, Taf. XIII., B. 13). Wiederholungen der letzteren Figur, wenn auch nach rechts hingestreckt, sind zwei Darstellungen auf einem Grabrelief bei Kjöbaschi in Lykien (Benndorf, Reisen in Lykien, Heliogravure zu S. 137

u. Fig. 80). Der malerische Charakter dieser Reliefs ist allgemein anerkannt. Dagegen suchen wir unseren Toten in dem Reliefstil des IV. und III. Jahrhunderts vergebens. Erst in der Niobegruppe und der in Rede stehenden Rundfigur taucht er wieder auf, um von da wiederum in das malerische Relief zurück übertragen zu werden.

Das Charakteristische an dem venetianischen Jüngling ist, daß er den Kopf (Fig. 52) nach seiner linken Schulter neigt und daß sein Brustkorb ein wenig nach links ausgebogen ist. Schon daraus ergibt sich, daß er von seiner linken Seite aus gesehen werden, mit anderen Worten, daß er nach links liegen sollte. Nur von dieser Seite entwickelt sich die Komposition der Statue vollkommen und schön, während bei der Ansicht von rechts der edle Ausdruck des Gesichtes verloren geht. Das Motiv des toten Jünglings wiederholte sich im Gegensinne noch einmal in der attalischen Galliergruppe. Wie wir bald sehen werden, entspricht ein in Athen gefundener Torso eines Galliers von der Gegenseite ziemlich genau dem venetianischen Jüngling. Sein Kopf war nach der rechten Schulter geneigt, der Thorax ist deutlich nach rechts ausgebogen; der rechte Arm war seitwärts abgestreckt, der linke gesenkt. Natürlich sollte die athenische Statue von ihrer rechten Seite aus gesehen werden, also nach rechts liegen. Wenn wir jetzt an die Prüfung der abgeleiteten Monumente herantreten, um von ihnen über die ursprüngliche Gruppierung zunächst des venetianischen Jünglings Auskunft zu erhalten, müssen wir diesen Unterschied im Auge behalten.

Fig. 52.

Es ist nur natürlich, daß wir die ersten Spuren der kunstgeschichtlichen Wirkung unserer Figur da, wo die attalischen Bronzefiguren wahrscheinlich fertiggestellt wurden, d. i. in Pergamon selbst, bemerken. Und zwar finden wir eine ähnliche jugendliche Gestalt auf dem Fragmente des Telephosfrieses, das K. Robert (Jahrb. II. 256, Fig. 14) mit Recht auf die Kaikosschlacht bezogen hat. Einer von den langgelockten Jünglingen ist nämlich kopfüber, wahrscheinlich vom Wagen, heruntergestürzt und liegt auf dem Rücken mit dem links ausgestreckten Arm in diagonaler Richtung nach links oben. Das Motiv der Rechten ist nicht zu erkennen.

Auf etruskischen Urnen, die, wie es sich unten zeigen wird, einen ziemlich geringfügigen Einfluß des attalischen Weihgeschenkes verraten, kann ich diese Figur nicht nachweisen. Dagegen kommt sie ziemlich oft auf griechisch-römischen Reliefs vor, nur ist sie da dem dekorativen Charakter des Ganzen angepaßt und in den Details modifiziert. So sehen wir sie auf dem Relief aus La Granja (s. unsere Taf. II b); nur liegt sie da mehr auf der linken Flanke und ihr Kopf mit dem Schilde ruht auf dem hingestürzten Pferde. Der rechte Arm hängt über den Leib herunter, der linke ist unsichtbar. Auch die Unterschenkel verschwinden unter dem Schild des Nachbarn, doch ist wahrscheinlich, daß das linke Bein diagonal nach links oben, dem hervorstürmenden Reiter parallel ausgestreckt war. Daraus scheint sich auch für den venetianischen Gallier zu ergeben, daß seine Beine etwas diagonal nach links aufwärts gerichtet waren. Auch daß seine rechte Flanke im Original gehoben war, etwa so wie unsere Fig. 50 es zeigt, ist aus dem Grunde wahrscheinlich, weil erst dadurch der rechte Arm des Jünglings und sein gebrochenes Schwert wenigstens teilweise zum Vorschein kommen. Eine ähnliche Figur ist zur Ausfüllung des Giebels an der linken Nebenseite des Ammendola-Sarkophages im kapitolinischen

Museum verwendet (s. unsere Taf. Vb). Die erhobene Linke ist frei; ein Köcher liegt neben dem Kopfe, der Schild zu den Füßen des Jünglings, der auch durch die Hose als Barbar charakterisiert ist. Ebenfalls nach links liegt ein nackter Krieger auf dem Sarkophagrelief in Pisa (Taf. VII b). Nur sein Oberkörper ist erkennbar; der Kopf stark herüber geneigt, der linke Arm gesenkt, der rechte nach oben ausgestreckt. Ihm am nächsten kommt der unter einem Reiter liegende nackte Jüngling auf der rechten Seite des Blundelschen Sarkophages (Taf. VII a); nur ist sein linker Arm im Ellenbogen aufgestützt, wodurch der Brustkorb gehoben wird, und die rechte Hand faßt

Fig. 53.

die in seiner Brust steckende Lanze; der Schild lehnt daneben. In ähnlicher Lage trifft man einen barbarischen Jüngling auf der rechten Hälfte des Sarkophages Ludovisi, jetzt im Museo nazion. in Rom (Taf. VI a). Sein linker Arm mit dem Schilde mußte wegen Raummangels seitwärts abgestreckt werden, die rechte Hand ruht auf der Brust, das linke Bein kommt im Hintergrunde zum Vorschein, leicht nach links aufwärts unter dem dahinsprengenden Pferde des Nachbarn ausgestreckt.

Aus dieser Zusammenstellung scheint sich für die attalische Figur des toten Gallierjünglings so viel zu ergeben, daß sie allein lag, ohne mit den Nachbarfiguren ein organisches Ganze zu bilden, und zwar in leicht diagonaler Richtung nach links, mit dem Kopfe nach unten, wahrscheinlich unter dem Pferde. Ich halte also die Annahme Overbecks (Plastik[4] Fig. 192), daß der

Jüngling nach der entgegengesetzten Seite lag und von seiner rechten Seite aus gesehen sein sollte, für falsch.

24) Bärtiger Gallier, Inv. Nr. 57 (Fig. 53 nach Phot. Alinari Nr. 12.904; Vorderansicht des Kopfes Fig. 55 nach einem Gipsabguß, Profil Fig. 54 nach Phot. Naya Nr. 409 A. — Literatur bei Dütschke n. 208 und Clarac-Reinach p. 529, 5.

Bärtiger Gallier in Venedig.

Neu: rechter Arm bis auf den Deltoid, linke Hand mit dem rechten Drittel der Plinthe (bis auf die Stütze beim linken Knie), untere Hälfte der Nase, untere Hälfte des linken Unter-

Fig. 54.

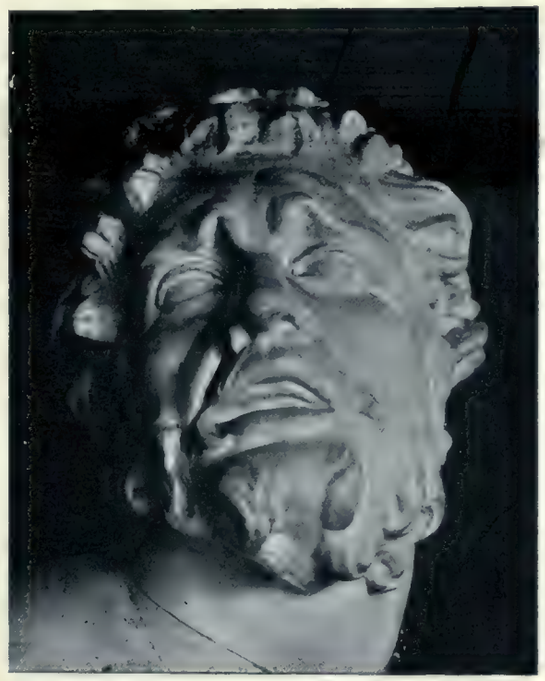


Fig. 55.

schenkels mit dem Fuß, untere Schicht der Plinthe. Abgebrochen sind: vier Zehen des rechten Fußes (einst ergänzt), der untere Rand der Exomis zu beiden Seiten des Gliedes; beinahe alle Lockenenden am Kopfe, dreieckiger Ausschnitt an der linken Schulter und am Rücken, linkes Ohr.

Höhe der Statue (Boden der antiken Plinthe — Kopfscheitel) . . .	0·75	*m*
wovon 0·07 *m* auf die Plinthe entfällt.		
Höhe der Statue mit der jetzigen Plinthe	0·80	*m*
Länge der Statue (Fußzehen — linke Handfläche)	0·99	*m*
Breite der Plinthe (so weit antik)	0·80	*m*
Gegenwärtige Breite der Plinthe	1·11	*m*
Tiefe der Plinthe (so weit antik)	0·265	*m*
Brustwarzendistanz (approximativ)	0·165	*m*
Kopfhöhe (Kinnspitze — Scheitel)	0·17	*m*
Gesichtshöhe (Kinnspitze — Haaransatz)	0·115	*m*
Gesichtsbreite (in der Augenlinie)	0·09	*m*

Die Plinthe ist ganz glatt, sowohl oben als an den Seiten. Das linke Knie verschwindet in der Plinthe. Das Motiv der linken Hand ist durch den erhaltenen kleinen Rest der Handfläche gesichert; nur hat sie sich natürlich nicht auf den absichtlich zurechtgeschobenen Stein, sondern, wie die daneben (Fig. 56) abgebildete Urne zeigt, auf den horizontal liegenden Schild gestützt. Das Gewand ist eigentümlich angeordnet. Ähnlich der griechischen Exomis ist es gegürtet und läßt die rechte Brust frei, aber auf der linken Schulter ist es nicht geheftet, sondern zusammengenäht und an der rechten Hüfte geknotet, nicht über den Gürtel heraufgezogen, wie Trendelenburg in Baumeisters Denkm. S. 1244 behauptet.

Fig. 56.

Ergänzung

Der Bildhauer, von dem die Ergänzung des rechten Armes herrührt, hat das Motiv der Statue so aufgefaßt, daß er den Gallier im Fallen das Schwert in den Leib des gegnerischen Pferdes bohren ließ. Gewiß ist das möglich, aber nicht wahrscheinlich. Die unten (im Abschnitte VI a) zusammengestellten Urnen zeigen, daß, um einen solchen Stoß auszuführen, die Knieenden sich zumeist stark nach vorn zu neigen, nicht zurück zu lehnen pflegten. Vielmehr weist der Deltoid des rechten Armes darauf hin, daß der Oberarm noch mehr als jetzt herunterging und näher an den Leib gerückt war. Der Unterarm konnte entweder nach außen, d. h. nach oben, gerichtet sein und einen Gestus des instinktiven Abwehrens, resp. des Flehens ausführen, oder er konnte quer über den Leib, also nach abwärts, gehalten werden. Gegen die erste Möglichkeit spricht der Umstand, daß eine abwehrende oder flehentliche Bewegung sehr kleinlich und ausdruckslos aussehen würde, sollte sie nur mit dem Unterarm ausgeführt werden. Man müßte in dem Fall eine breite, den ganzen Arm in Anspruch nehmende Gebärde erwarten. Dagegen ist die andere Haltung des rechten Unterarmes ganz natürlich und zweckmäßig, angenommen, daß er mit einem Dolch oder Schwert bewaffnet war, das der Gallier von unten nach oben in seine linke Flanke zu stoßen vorhatte. Zu der Hypothese des Selbstmordes würde gut die vorgeneigte Haltung des

Oberkörpers stimmen. Der Mann will sich töten, indem er sich auf das gegen die Flanke gehaltene Schwert fallen lassen wird. Das im höchsten Grade erschrockene und verzerrte Gesicht, das als einer der Vorläufer des Laokoon-Typus gelten kann, bestätigt diese Vermutung (Fig. 55). Es ist der Gesichtsausdruck eines Verzweifelten, nicht eines sich zur Wehre Setzenden oder eines Bittenden. Der Gallier hat bemerkt, es gehe abwärts mit ihm und den Seinigen, und beschließt seinem Leben durch Selbstmord ein Ende zu machen.

Dieser Ergänzungsvorschlag findet auch an den abgeleiteten Monumenten eine Bestätigung. Wir finden unsere Figur auf zwei etruskischen Urnen und auf vier römischen Sarkophagen. Eine Urne in Monte Pulciano (aus Alabaster, lang 0·45, hoch 0·35; abg. am Schlusse dieses Abschnittes, Fig. 66, nach einer Zeichnung des Urnenwerkes) zeigt sie von der Lanze eines Reiters bedroht, zurücksinkend und an dem aufrecht gehaltenen Schild einen Rückhalt suchend. Hier erhebt sie allerdings die Rechte mit einer flehentlichen Bewegung. Da aber die ganze Gestalt stark geändert und von einem sehr untergeordneten Steinmetz gearbeitet ist, kann man sich ruhig über dieses Zeugnis hinwegsetzen. Viel wichtiger ist die bereits erwähnte Urne in Volterra, Museo Guarnacci Nr. 446 (aus Tuff; lang 0·58, breit 0·255, hoch 0·355; auf dem Deckel ein Mann mit Patera, Diadem und Mantel). Das Relief der Vorderseite (Fig. 56) ist durch zwei Trophäen eingefaßt. In der Mitte schwingt ein Reiter, dessen mit ungewohntem Lebensgefühl sich aufbäumendes Pferd offenbar nach einem guten griechischen Vorbild wiedergegeben ist, seine Lanze gegen einen zu Boden gestürzten Gegner. Dieser stützt sich mit dem linken Arm auf seinen horizontal liegenden Schild und richtet emporblickend das Schwert mit der Rechten nach seiner linken Brusthälfte, offenbar um sich zu töten. Trotz starker Veränderungen, besonders in dem Motiv der Beine, ist der Einfluß der venetianischen Figur unverkennbar. In derselben Situation finden wir sie in der Mitte des Sarkophages Ammendola in Rom (unsere Taf. IV). Hier stößt sich der Gallier, der unbärtig, durch Haarbinde, Schnürschuhe, Gewand als Anführer gekennzeichnet ist, mit der weit vom Leib gehaltenen Rechten einen Dolch in die rechte Brustseite. S. Reinach (Rev. arch. 1889, 13) schien diese Bewegung so überzeugend, daß er vorschlug, die venetianische Figur darnach zu ergänzen. Wir haben schon oben die große Wahrscheinlichkeit dieses Motivs hervorgehoben, nur müssen wir hier noch einmal dagegen Einspruch erheben, daß es möglich wäre, unsere Statuette darnach zu vervollständigen. Ihr rechter Arm konnte nur die linke, nicht die rechte Flanke treffen; er hatte also eine Haltung, wie wir sie bei einer entsprechenden, nur im Gegensinne umkomponierten Figur des Sarkophagreliefs aus Ince Blundell Hall treffen (unsere Taf. VII a nach Engravings... of sepulchral monuments etc. in the collection of Henry Blundell 1809, pl. 120). Der Gallier, nur mit einem Mantel bekleidet, liegt da nach links, mit der Rechten sich auf einem horizontal liegenden Schild stützend, mit der Linken einen Dolch in seine rechte Flanke stoßend. Sein Kopf ist ebenfalls gehoben, seine Beine sind ganz anders bewegt als bei der venetianischen Statuette. Als Umarbeitung der letzteren stellt sich eine analoge Figur auf dem Sarkophagdeckel in Palermo Nr. 103 (unsere Taf. II a nach Phot. Incorpora 172; vgl. Journ. of hell. st. XII. 59, n. 1) dar. Ihre Lage ist die eines ohnmächtig Zurücksinkenden. Der Kopf fällt zurück, die Bewegung der Beine ist verändert; der rechte Arm ist mit einer ausdrucksvollen flehentlichen Bewegung hoch erhoben. Als Umbildung muß ich schließlich die auf dem Sarkophagrelief der Villa Panfili (Taf. IX a nach Eichlers Zeichnung) unter dem mittleren Pferde liegende Gallierfigur betrachten. Wie das ganze Bild ist auch sie eine freie Replik der entsprechenden Gestalt des Ammendola-Sarkophages. Nach Matz-Duhn n. 3320 ist sie bemüht, ein in die rechte Brust gedrungenes Eisen, von dem nur ein ganz kleines, diagonal nach unten gerichtetes Stück erhalten ist, mit dem rechten — jetzt abgebrochenen — Unterarm herauszuziehen. Indes glaube ich, daß S. Reinach Recht hat, wenn er vermutet, daß es sich auch hier um Selbstmord handelt. Der Blick des Galliers ist nach oben

Zu den Trophäen des Sarkophags („trophées anthropomorphes") s. S. R. nach, Revue celtique XXXIV 1913 S. 58

gerichtet und der Mund schmerzlich geöffnet. Seine Tracht besteht in einem Gewandstück, das, um die Hüften zusammengebunden, die rechte Seite völlig frei läßt, in einer der venetianischen Figur nicht unähnlichen Weise. Schließlich kommt dasselbe Motiv auf einem der vor kurzem im Theater von Piräus gefundenen Bruchstücke eines großen Tongefäßes vor, deren Abbildungen (oben Fig. 49 a) ich der Güte P. Arndts verdanke. Ob beide Scherben einander entsprechen, ist unsicher. Das rechte Bein des sich tötenden nackten Galliers ist nicht erhalten; rechts von ihm ein anderer am Boden sitzender Gallier, der seinen ovalen Schild hoch erhebt. Der angreifende Reiter sticht mit der Lanze nach unten.

Die in Rede stehenden Reliefs sind nicht nur aus dem Grunde wichtig, weil sie das aus der Figur selbst erschlossene Motiv des rechten Armes bestätigen, sondern auch, weil sie uns die allgemeine Situation des Selbstmörders, in dem wir unzweifelhaft den Anführer der Gallier zu erkennen haben, verstehen lassen. Er kämpfte offenbar zu Pferde, stürzte aber mit demselben zu Boden, und in der Verzweiflung, nicht in die Gefangenschaft des feindlichen Feldherrn, der ihn vom Pferde herab bedroht, zu geraten, will er sich in sein Schwert fallen lassen. Sein gestürztes Pferd ist auf dem Sarkophag Ammendola rechts, auf dem palermitanischen anscheinend links von der Mittelgruppe dargestellt. Ringsherum ist ein heißer Kampf entbrannt. Dem gestürzten Anführer stehen zwei nackte junge Gallier zur Seite. Schon S. Reinach (a. a. O. Fig. 28) und nach ihm Habich (Amazonengruppe S. 63) haben hervorgehoben, daß der in der Rückenansicht dargestellte gallische Krieger mit hochgeschwungenem Schwert, der auf dem Sarkophage Ammendola rechts von der Zentralgruppe erscheint, in der Vorderansicht auf dem ludovisischen Sarkophage (Schreiber, Nr. 138, unsere Taf. VI a) und auf dem Bogen von Orange wiederkehrt. Wahrscheinlich soll man in ihm einen der Knappen des Anführers, seinen ὑπασπιστής, erkennen, der, um die Aufmerksamkeit des feindlichen Kommandanten von seinem bedrängten Herrn auf sich zu lenken, jenem mit blankem Schwert entgegentritt. Mit unbedeutenden Modifikationen, einige Male nach der anderen Seite gewendet, jedoch immer an derselben Stelle des Bildes, kommt diese Figur auch auf dem palermitaner, giustinianischen, blundellschen und panfilischen Sarkophage vor. Darnach unterliegt es keinem Zweifel, daß ihr Vorbild in der Plastik, wahrscheinlich in der Galliergruppe des attalischen Weihgeschenkes, zu suchen ist. Über die zweite jugendliche Gallierfigur, die den Führer mit dem Schilde deckt, aber nur auf zwei Sarkophagen vorkommt, werde ich unten im Zusammenhange mit der Pariser Statuette sprechen. Wenn die obige Kombination richtig ist, so ergibt sich daraus folgendes Resultat für die bronzene Originalgruppe. In derselben wird die auf dem Sarkophag Ammendola im Rücken des Selbstmörders sichtbare Pferdegestalt aus derselben Form mit dessen Figur gegossen gewesen sein. Man müßte erwarten, daß sie in Marmor aus demselben Block gehauen wäre. Wenn wir aber im Rücken der venetianischen Statuette nichts derartiges bemerken, so ist die Erklärung wahrscheinlich, daß der Kopist sich lediglich für das Motiv der menschlichen Figur interessierte und sie aus der Gruppe herauslöste.

Der Vollständigkeit halber ist noch der Ergänzung zu gedenken, die H. Brunn (jetzt Kleine Schriften II. 417) für den bärtigen Venetianer vorschlug. Ihm schien er mit der an vorletzter Stelle von rechts sitzenden Gallierfigur der Sarkophage Ammendola und Panfili, welche von einem gepanzerten Krieger am Haar gepackt wird und den Gegner ihrerseits am linken Ellenbogen faßt, verwandt zu sein. Brunn dachte sich also den rechten Arm des Venetianers im Ellenbogen gerade aufwärts gerichtet und den Arm des Gegners packend. Abgesehen von anderen Gründen erledigt sich dieser Vorschlag schon dadurch, daß am Kopfe des Venetianers keine Spur einer fremden Hand erhalten ist.

25) Rücklings stürzender unbärtiger Gallier, Inv. Nr. 55. Hier Fig. 57 nach Phot. Alinari 12.901; Kopf (Fig. 58, 59) nach einem Abguß. Literatur bei Dütschke n. 217 und Clarac-Reinach pl. 522 n. 6.

Neu: Nase, rechter Arm bis auf den Biceps, linker Arm bis auf die Schulter, rechtes Bein samt der Hüfte, Stütze und der größere Teil der Pubes mit dem Glied, linker Unterschenkel von dem Knie abwärts. Schon daraus ergibt sich, daß die ganze Plinthe in verschiedenen Stücken ergänzt ist. Auch die Zehen des rechten Fußes rühren von einer zweiten Restauration her. Alt sind also nur der Torso mit dem ungebrochenen Kopf, beide Armansätze und der linke Oberschenkel. Die Lockenenden, besonders um die Stirn herum, sind abgestoßen.

Fig. 57.

Gegenwärtige Höhe der Statuette (Boden der Plinthe — Fingerspitzen der linken Hand)	0·78	*m*
Höhe der Plinthe	0·11—0·15	*m*
Länge der Statue (Fingerspitzen der rechten Hand — Fingerspitzen des linken Fußes)	1·10	*m*
Breite der Plinthe	1·07	*m*
Höhe der Statue (so weit antik)	0·50	*m*
Länge der Statue » » »	0·625	*m*
Kopfhöhe (Kinnspitze — Scheitel)	0·16	*m*
Gesichtshöhe (Kinnspitze — Haaransatz)	0.115	*m*
Gesichtsbreite (zwischen den Ohrlocken)	0·09	*m*
Brustwarzendistanz	0·155	*m*

An den Glutäen sind keine Anzeichen sichtbar, aus denen man folgern könnte, daß sie einst auf der Plinthe aufsaßen. Der Kopf ist nach vorn gewendet und der Oberkörper stark zurückgedreht, so daß er, wenn das erhaltene linke Oberbein und der Kopf im Profil stehen, in schräger Ansicht erscheint. Eben diese Drehung gehört, wie die von Furtwängler, Aegina S. 343 und S. 501 besprochenen Denkmäler des V. Jahrhunderts zeigen, sehr wesentlich zu dem besonders vom Kreise des Duris ausgebildeten Motive des Zurücksinkenden. Der Ergänzer hat also in in der Hauptsache das Richtige getroffen. Der Jüngling war bereits nahe am Boden, mit der rechten Hand Rückhalt suchend, dargestellt. Nur schwebte sein Körper nicht so hoch wie gegenwärtig über der Plinthe. Der Ergänzer hat nämlich dem Jüngling entschieden zu lange Vorderarme und Unterschenkel gegeben — ein Mißverhältnis, das durch die Photographie noch gesteigert wird. Das Motiv des linken Armes ist insofern gesichert, als er unzweifelhaft angestrengt war. Der linke Deltoid ist so stark herausgehoben, daß wir in der Hand — natürlich falls wir uns begnügen, den Torso aus sich selbst zu erklären — einen schweren Gegenstand, wahrscheinlich einen Schild, vorauszusetzen haben. In der rechten Faust könnte man dann ein Schwert anneh-

Fig. 58.

Fig. 59.

men. Da aber auf ihr das ganze Gewicht des Oberkörpers lastet, nur unwesentlich durch die Beine unterstützt, so ist es nicht wahrscheinlich, daß das Schwert noch in der Faust des Gestürzten stecken blieb. Vielleicht lag es daneben auf der Erde. Die Situation des Unterliegenden kann man also auf folgende einfache Weise erklären. Er ist noch unverwundet, also wahrscheinlicher unter dem gewaltigen Anprall eines Schlachtenpferdes als unter dem Stoß eines zu Fuß kämpfenden Gegners zurückgetaumelt. Er fällt mit offenem Mund und erschrockenem Gesicht, dessen Ausdruck durch die sehr häßliche, moderne Nase gestört wird (Fig. 59), zurück und vermag keinen Widerstand mehr zu leisten; instinktmäßig sucht er sich mit dem Schilde zu decken.

Andererseits ist nicht ausgeschlossen und durch die analoge Gruppe in der linken Hälfte des Sarkophages Ammendola und anderer Reliefs geradezu nahegelegt, daß wir den Torso in Verbindung mit einem Reitpferde aufzufassen haben. In diesem Falle würden wir einen vom Pferde herabgestürzten, mit der Linken sich noch an den Zügeln anhaltenden, mit der Rechten bereits am Boden einen Rückhalt suchenden Reiter vor uns haben. Bekanntlich kommen

beim Sturz vom Pferde die unglaublichsten Haltungen vor. Nur müßte man in dem Falle den Gepflogenheiten der antiken Plastik gemäß annehmen, daß die bronzene Originalgruppe des Reiters mit dem Pferde auch ein materielles Ganze bildete, womöglich aus derselben Form gegossen war. Nun ist allerdings denkbar, daß auch die uns erhaltene Marmorkopie des Jünglings gerade an dem linken Arme und dem linken Unterschenkel mit dem Pferdekörper zusammenhing und deshalb jene beiden Glieder einbüßte. Jedoch fehlt es für diese Kombination an jedwedem äußeren Anhaltspunkt und man darf über das Zugeständnis ihrer prinzipiellen Berechtigung nicht hinausgehen.

Kopfhaar, Pubes und Augenbrauen sind in flachen, recht scharf von einander getrennten Zipfeln behandelt. Unter den Achseln kein Haar. Der Körper ist wenig realistisch, in ziemlich allgemeinen, athletisch durchgebildeten Formen wiedergegeben; wenn der Kopf nicht vorhanden wäre, würde man an einen Barbaren nicht denken. Diesen Mangel an individueller Charakteristik des Körpers merkt man auch sonst an den Figuren des kleinen Anathems. Auch ist der Gesichtsausdruck des Zurücksinkenden nicht so übertrieben wie an dem Bärtigen. Die Umdrehung des Torsos ist musterhaft wiedergegeben; überhaupt ist der Rumpf ein Prachtstück der pergamenischen Plastik. Die Stütze, welche im Marmor fast notwendig ist, war im bronzenen Original kaum vorhanden. Nach Aussage der Fachleute ist es möglich, wenn auch nicht leicht, unsere Figur nur auf der aufgestützten rechten Hand zu ponderieren. Jedenfalls war die Idee, eine zurückstürzende Gestalt in voller runder Plastik auszuführen, sehr kühn, und die hellenistische Kunst hat meines Wissens dergleichen in Rundplastik nicht mehr gewagt. Dagegen finden wir auf den Reliefs verwandte Figuren, mit dem Unterschiede, daß sie dort noch aktiv und widerstandsfähig dargestellt sind, z. B. auf dem Amazonenfries aus Halikarnaß, auf dem Fries des Lysikrates-Denkmals, abgesehen von den spätrömischen Sarkophagreliefs, z. B. auf der linken Schmalseite des Sarkophages im Kloster S. Trinità la Cava in Unteritalien oder in Poggio a Caiano bei Florenz (Dütschke II. 401). In der erhobenen Linken halten sie zuweilen an Stelle des Schildes ihren Mantel vorgestreckt, um sich gegen den Gegner zu schützen; auch ist ihr rechter Unterschenkel nicht abgestreckt, sondern so untergeschlagen, daß sich die Ferse unmittelbar unter dem Gesäß befindet. Auch halten einige von ihnen ihre Schwerter noch in der Hand, wodurch sie dem unten unter Nr. 29 behandelten Typus nahe kommen.

Nichtsdestoweniger bleibt es auffällig, daß unser Motiv des Zurücktaumelnden, sei es in dem ersten oder dem anderen Sinn, gänzlich da fehlt, wo man es vor allem erwarten sollte — auf Gallierschlacht-Sarkophagen. Friederichs (Bausteine S. 323) und H. Brunn (a. a. O.) haben allerdings vorgeschlagen, unsere Figur nach Maßgabe der rechten Schmalseite des Sarkophages Ammendola (Taf. V a) zu ergänzen. Da sehen wir einen Reiter mit der Lanze gegen einen am Boden sitzenden nackten Barbaren ausholen, der in der aufgestützten Rechten ein Schwert, in der hoch erhobenen Linken einen Schild hält. Doch ist diese Ergänzung schon aus den oben angeführten Gründen nicht zulässig. Übrigens werden wir in einem, mit Wahrscheinlichkeit auf das attalische Weihgeschenk zurückgeführten Torso des Berliner Museums das von Brunn für unseren Jüngling vorgeschlagene Motiv wiederfinden.

26) Behelmter Gallier in Neapel (Fig. 60 nach Phot. Alinari Nr. 11.095). Abg. bei Clarac-Reinach p. 523, 4. Literatur im Jahrb. d. Inst. 1886, 213 und bei Schreiber, Gallierkopf in Gizeh S. 28.

Behelmter Gallier in Neapel.

Taf. I. 71.

Neu: linker Arm unterhalb des Deltoides, hinten vom Ellenbogen abwärts, vorn mit dem entsprechenden Stück der Plinthe, rechter Fuß und Zehen des linken Fußes, Daumen, Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, die obere Hälfte des Helmes, der gewiß auch im Altertume angestückt war. Die Fuge geht oberhalb des unteren Bügels; der obere Bügel mit den Voluten gehört zu der in moderner Zeit angestückten Hälfte. Doch sind der Nackenschutz des Helmes

und ein Haarbüschel über dem rechten Ohre antik. Am Gesichte sind ergänzt: Nase, Kinn mit entsprechendem Stück des Sturmbandes, Unterlippe, Teil des linken Schnurrbartes, Teil der rechten Ohrmuschel, Glied (aus Gips). Bohrlöcher im linken Backenbarte und den Pupillen sind meines Dafürhaltens erst von dem Ergänzer, angeblich Albacini, im XVIII. Jahrhundert hinzugefügt worden. Th. Schreiber (a. a. O.) hält sie allerdings für antik, und da sie sonst bei keinem der attalischen Köpfe vorkommen, schließt er daraus mit Wolters (Gipsabgüsse S. 520), daß der Kopf einer fremden Gallierdarstellung angehöre, also auch nicht der Rest einer etwa verloren gegangenen Figur des attalischen Geschenkes sei. Indes könnte man darin eher eine Bestätigung der am Anfang dieses Kapitels erwähnten Theorie erblicken, nämlich daß die uns vorliegenden Figuren Kopien römischer Epoche sind, die, von verschiedenen Händen ausgeführt, auch verschiedene Merkmale der römischen Marmortechnik zur Schau tragen. Einfacher jedoch

Fig. 60.

läßt sich die Verschiedenheit so erklären, daß der Kopf in viel schlechterem Erhaltungszustande aufgefunden wurde, als der Rumpf. Besonders die Augen waren beschädigt, beide Augenlider so verstümmelt, daß sie noch heute plump und schwer erscheinen. Um also dem Gesichte einen lebendigeren Ausdruck zu verleihen, hat der Ergänzer die Pupillen eingegraben und die sehr flach behandelten Löckchen des Backenbartes durch Bohrlöcher herausgehoben.

Neu ist vor allem das ganze Halsstück (Fig. 61, 62), das vorn nur 0·03 *m*, hinten doppelt so dick ist, und bis an den Rand des Nackenschutzes heraufgeht. Es ist zum Teil aus Gips und mit dem Rumpf durch einen eisernen Dübel verbunden. Die Zugehörigkeit des Kopfes ist also von vornherein nicht gegeben. Trotz alledem scheint er mir sicher entweder zu diesem oder — was fast auf dasselbe hinauskommt — zu einem ganz ähnlich bewegten Torso des kleinen Anathems zu

gehören. Nicht nur der Marmor und die Maße sind dieselben, auch die Halsmuskeln setzen sich unterhalb und oberhalb des eingesetzten Halsstückes organisch fort. Der linke Sternokleidomastoideus ist hier wie dort entsprechend gedreht, der rechte etwas angespannt. Schließlich spricht der diskret schmerzliche Ausdruck des Kopfes für seine Zugehörigkeit zu dem Rumpf. Es würde wirklich ein unglaublicher Zufall sein, wenn sich ein Gallierkopf finden sollte, der zu dem Torso in jeder Beziehung paßt und doch nicht einmal zu einer ganz ähnlichen Figur des Weihgeschenkes gehören sollte. Allerdings wurde die Statue nach Aldrovandis Fundbericht (Arch. Zeitung 1876. 35) ohne den Kopf gefunden: »Vi è un Curiatio ignudo e steso in terra con la ferita nel lato manco, ma non ha la testa«. Auch die Zeichnung aus Cassiano dal Pozzos Sammlung († 1657) in Windsor Castle (Michaelis, Jahrb. d. Inst. VIII. 123, Anm. 17) zeigt den Gallier noch ohne Kopf. Daß darin jedoch kein hinreichender Grund zu erblicken ist, um der Statue ihren gegenwärtigen Kopf abzusprechen, hat schon S. Reinach (a. a. O.) betont. Warum eine nachträgliche Vervollständigung des Fundmaterials ausgeschlossen sein sollte, wie Th. Schreiber (a. a. O.) behauptet, sehe

Fig. 61.

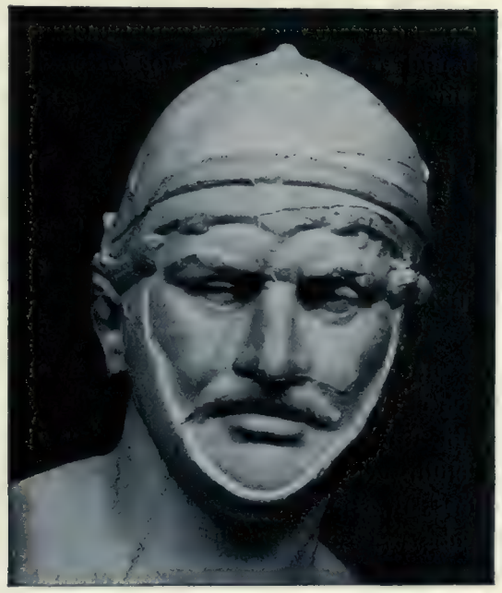


Fig. 62.

ich umsoweniger ein, als ich unten einen an einem ganz anderen Orte gefundenen Kopf eines kleinen Attaliden aus der besseren Kopienserie vorlege. Nach den von Michaelis angeführten Dokumenten soll die Ergänzung des Torsos, welchem gewiß bei dieser Gelegenheit der Kopf aufgesetzt wurde, von Albacini mit Berücksichtigung des kapitolinischen Galliers vorgenommen worden sein. Im Ganzen hat er das Richtige getroffen. Nur ist das eingesetzte Halsstück schlecht modelliert und zu lang, was den Kopf ein wenig zu groß für den Körper erscheinen läßt. Das ist aber nur scheinbar; in der Tat stimmen seine Maße mit denjenigen anderer Köpfe überein. Das Kinn ist mit einem ganz dünnen Bart, der unter dem rechten Mundwinkel durch ein paar parallele Strichlinien wiedergegeben ist, bedeckt. Auch an der Pubes ist das Haar ganz flach behandelt, ohne die einer Bronzekopie eigentümliche Schärfe und Tiefe. Solche geringe Abweichungen von der Durchschnittstechnik findet man auch sonst.

An dem Körper merke ich nichts von der senilen Verwelkung, die Brunn für diese Figur charakteristisch fand. Andererseits zeigt die flaue Muskulatur, daß wir es mit einem älteren Manne

zu tun haben. Dieser Eindruck wird durch den Gesichtsausdruck bestätigt. An den äußeren Augenwinkeln merkt man Falten, die am Marmor schärfer ausgearbeitet sind, als der Gipsabguß, nach dem unsere Fig. 61 gemacht ist, erkennen läßt.

Die Plinthe ist vorn 0·07 bis 0·08 *m*, hinten 0·09—0·10 *m* hoch und durch Ergänzung in Gips bis 0·15 *m* erhöht, infolge dessen die Statue jetzt auf einer schiefen Ebene liegt und der Kopf zu sehr geneigt ist. Diese Plinthe ist gar nicht als Felsen charakterisiert, sondern bildet eine glatte Fläche. Auch ihre vorderen Ränder sind glatt abgeschnitten und folgen den Umrissen der Figur. Diese ist jetzt 0·57 *m* hoch und 1·07 *m* lang. — Brustwarzendistanz 0·16 *m*; die Entfernung der Achseln im Rücken 0·33 *m*.

Diese Figur ist offenbar mit dem von Bellieure (Arch. Zeitung 1876, 35) beschriebenen Torso identisch: »Alius qui in actu cadendi est, confossum habet corpus a mamilla sinistra trans humeros«. Beide Wunden sind tief, rund und wie bei Nr. 23 durch senkrechte Einschnitte erweitert. Eine befindet sich auf der linken Seite unterhalb des Herzens, die andere in der Gegend des rechten Schulterblattes. Beide rühren von einem mächtigen, den ganzen Körper durchbohrenden Lanzenstoß her. Malmberg (Jahrb. 1896, 213) behauptet, daß der Stoß von oben nach unten und von hinten nach vorwärts ging, und zwar von einem Reiter ausgeführt wurde. Indes sind auch andere Kombinationen, wenn man überhaupt auf solche sich einlassen will, zulässig. So könnte sich z. B. der Kampf zwischen zwei Fußgängern auf ungleichem Terrain abgespielt haben.

Am Rücken ist in der Höhe der hinteren Wunde, aber näher am Rückgrat ein anscheinend antiker, ovaler Ausschnitt, 0·01 *m* tief; darin eine andere, ovale Eintiefung. Vielleicht war die Statue einmal an einer Mauer, überhaupt an einem anderen Gegenstand befestigt.

Wolters (Jahrb. I. 85) hat darauf hingewiesen, daß es im British Museum ein (0·085 *m* langes und 0·05 *m* hohes) Bronzefigürchen gibt, das als eine freie Kopie des Neapler Galliers betrachtet werden kann (Walters, Catal. of the bronzes of the Br. Mus. n. 814). Doch ist jener Krieger bemüht, mit der geballten Rechten einen Pfeil aus der Wunde zu ziehen; er ist also lebend und handelnd, nicht sterbend, wie hier, dargestellt. Dazu ist er jugendlich und langhaarig, ohne Helm. Wolters, der den Kopf des Neapler Galliers für nicht zugehörig erachtet, möchte diesen nach Maßgabe des Londoner Figürchens ergänzen. Da sich aber oben gezeigt hat, daß der Kopf dem Torso wahrscheinlich zugehört, so ist für mich die Verschiedenheit des Kopftypus ein Grund mehr, das Bronzefigürchen nicht für eine freie Kopie, sondern nur für eine dem Neapler Gallier verwandte Gestalt zu halten.

Nicht unähnlich sind jugendliche Figuren, die auf etruskischen Urnenreliefs (Körte, Taf. 122, 11; 123, 12 und Taf. 121, 8 *a, b, c*), unter dem Pferde des siegreichen Reiters liegend, sich mit dem linken oder rechten Arme aufzustützen versuchen. Auch auf dem Sarkophag in der Villa Doria-Pamfili in Rom (M. D. II. 3319) kommen in unterster Reihe Figuren vor, die man als verwandt bezeichnen kann. Nach Malmberg ist auch der zu Füßen Apollos hingestreckte junge Gigant (Ephialtes) auf dem pergamenischen Fries (abg. Beschr. d. Skulpturen aus Perg. I. 23) eine Wiederholung des Neapler Galliers. Indes war auch hier das Motiv der rechten Hand ein anderes; sie hing nicht ohnmächtig herab, sondern versuchte den Pfeil aus dem linken Auge zu ziehen. Man könnte also höchstens von einer Umbildung sprechen. Kurz, es läßt sich in Bezug auf die ursprüngliche Aufstellung des neapolitanischen Galliers kein sicheres Resultat erzielen. Wie der kapitolinische Gallier kann er allein oder unter einem Pferde gelegen haben.

Oft wurde das Vorhandensein des Helmes auf dem Kopfe unserer Figur als Grund dafür angeführt, daß sie keinen Gallier darstellen könne. Indes kommen behelmte Gallier, welche sonst

unbekleidet kämpfen, nicht selten vor, z. B. auf dem Sarkophage Giustiniani (zweimal), auf dem Friese in Mantua u. s. w. Der Helm unseres Galliers hat nichts Auffälliges, sobald man von dem zweiten Visier, das nach dem oben Gesagten ergänzt ist, absieht. Der antike Teil aber unterscheidet sich in Bezug auf die Form keineswegs von den echt griechischen oder etruskischen

Fig. 63.

Helmen, die wir auch sonst auf den Köpfen der Gallier treffen (vgl. oben Nr. 20 und die Helme aus Montefortino und Ornavasso, über welche S. Reinach, L'Anthropologie 1902, 267 und Revue celtique 1899, 12 handelt).

27) Knieender Gallier im Louvre. Abg. Clarac-Reinach p. 141, n. 5, 6 und Bull. d. corresp. hell. 1889, pl. I., p. 123 ff., wo die Literatur angegeben ist. Hier Fig. 63 nach Phot. Giraudon »Combattant blessé«; Kopf (Fig. 64, 65) nach Gipsabguß.

Knieender Gallier im Louvre

Brustwarzendistanz	0·20 *m*
Höhe der Statue (Scheitel — Oberfläche des modernen Postamentes)	0·823 *m*

Die Höhe der ursprünglichen ovalen Plinthe, auf welcher Schild und Schwert dargestellt sind, ist uns unbekannt, da sie in das neue viereckige Postament eingelassen ist.

Der ganze Kopf ist stark geputzt. Neu: Nasenspitze, einige Haarbüschel, rechter Arm vom Deltoid abwärts, Spitze des rechten Fußes mit den Zehen, Stück des rechten Oberschenkels unmittelbar über dem Knie, Geschlechtsteile, linker Fuß mit Ausnahme der auf der Plinthe befindlichen Zehen, einige Stücke an den Schultern, an den Hüften, Rippen und am Rücken, ein Teil des Schildes mit dem Schwertgriff. Was den linken Arm betrifft, so halte ich nicht nur wie S. Reinach den Unterarm mit der Hand, sondern auch den Oberarm trotz der unregelmäßig verlaufenden Bruchlinien für modern. Die Anspannung des linken Schulterblattes und der linken Brustmuskeln weist darauf hin, daß der linke Arm ursprünglich etwas höher gehoben war. Auch der Ansatz des linken Deltoides ist darnach modelliert. So wie der Arm jetzt angebracht ist, fällt er aus der Komposition heraus. E. Michon, der die Güte hatte, auf meine Bitte die Statue noch einmal zu untersuchen, ist jedoch einer anderen Ansicht. Er schreibt mir: »Enfin je suis porté à croire, que

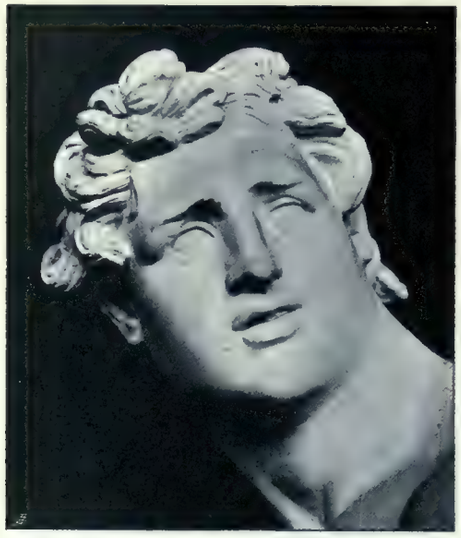


Fig. 64.

Fig. 65.

le bras et la main gauche sont également antiques à l'exception d'une petite pièce dans l'avant-bras à la cassure. Ce qui me porte à le croire, c'est que'à la différence du bras droit, dont la section est nette et régulière, les cassures du bras gauche sont très irrégulières et qu'une petite pièce moderne a été introduite dans l'avant-bras. Il me paraît, que l'on n'aurait pas agi ainsi, si l'on avait restitué tout le bras. De plus on remarque dans la partie du bras au-dessus du coude au niveau du biceps la trace d'un trou rond, dont on ne comprendrait guère l'existence dans une partie moderne. Je reconnais toutefois, qu'il est impossible de se prononcer avec une entière certitude sur des restaurations remontantes à plusieurs siècles et qui pourraient avoir pris en tous points l'aspect et la patine du reste de la figure«.

Die unregelmäßige Bruchlinie des linken Oberarmes beweist an und für sich weder für, noch gegen die Echtheit desselben, da es ja möglich ist, die Bruchfläche abzugießen und die Ergänzung derselben anzupassen. Was jenes runde Loch am Oberarm betrifft, so ist es meines Erachtens die Spur eines runden Marmorpflockes, mittels dessen der Ober- und der Unterarm an einander befestigt war. Es ist ein Detail, das ich nur an Ergänzungen kenne, und zugleich ein

Beweis, daß der ergänzte linke Arm wieder gebrochen war und die gebrochenen Teile wieder zusammengestückt wurden. Selbst für den Fall, daß der linke Arm sich doch als antik herausstellen sollte, kann man zuversichtlich annehmen, daß er etwas höher gehalten war als jetzt, denn die einzelnen Stücke passen nicht genau an einander und ermöglichen einen engeren Zusammenschluß, durch welchen der Arm gehoben würde. Der Ergänzer hat angenommen, daß der Gallier an dem linken Arm einen Schild, in der Rechten ein Schwert hielt, mit dem er sich gegen einen von oben, wahrscheinlich zu Pferde angreifenden Gegner verteidigte. So sehen wir die Statuette noch bei Clarac-Reinach ergänzt. Vor nicht langer Zeit wurde der Schild abgenommen, nachdem ganz richtig eingewendet worden war, unter anderen von S. Reinach (Bull. corr. hell. 1889, 30), daß, wenn Schild und Schwert auf der Plinthe liegen, der Gallier doch nicht dieselben Waffen auch noch in den Händen gehalten haben könne. Vielmehr sei er entwaffnet dargestellt und schütze sich mit leeren Armen gegen den bevorstehenden Todesstoß. Aber auch dieser Vorschlag scheint mir nicht befriedigend. Der Gallier ist zwar schwer verwundet und geschwächt, aber nicht kampfunfähig, nicht durch Übermacht entwaffnet worden. Seine Waffen liegen nicht weit weg von ihm, sondern er kniet auf dem Schilde und hat darauf sein Schwert gelegt. Also hat er sich selbst entwaffnet und verteidigt sich auf eine andere Weise, vielleicht weil er eingesehen hat, daß er dem berittenen Feinde mit seinem kurzen Schwerte nicht beikommen kann und momentan keines Schutzes bedarf. Man darf voraussetzen, daß er, wie ein Gallier auf der linken Schmalseite des Sarkophages Ammendola, mit der gesenkten Rechten einen Feldstein erfaßte und die Linke leer zu einer seiner Absicht entsprechenden Gebärde, etwa um das Ziel schärfer ins Auge zu fassen, erhob. Über das Motiv des Steinwurfes ist Furtwängler, Aegina S. 311, zu vergleichen.

Zwei Schnittwunden, eine unterhalb der rechten Brustwarze, die andere am linken Oberschenkel mit Blutstrahlen erlauben die Statuette mit der von Bellieure (a. a. O.) in folgenden Worten beschriebenen Figur zu identifizieren. »Est et alius modica coma imberbis, cuius facies ostendit impetum virilitatis; hic vulnus habet in femore sinistro et alterum in latere dextro; hic etiam uno genu terram attingit videturque velle levare lapsum ensem«.

Das Motiv des Pariser Galliers wiederholt sich nicht selten in späteren Werken. So in einer schönen, leider von Rost stark angegriffenen Bronzestatuette aus Telamon (abg. Milani, Mus. topogr. p. 92). Sie stellt allerdings keinen Gallier dar, woran Milani in seinen Studi e mater. I. 133 trotz S. Reinachs Widerspruch (Rev· crit. 1898, 91) festhält. Beinschienen, gegürteter Chiton, »phrygische« Helmkappe sprechen vielmehr dafür, daß wir es mit einem etruskischen Krieger zu tun haben. Sein ovaler Schild beweist nur, daß das Figürchen aus ziemlich später Zeit, frühestens aus dem II. Jahrhundert v. Chr., herrührt, als gewisse Teile der gallischen Bewaffnung von den Etruskern und von römischen Truppen übernommen wurden (vgl. Furtwängler, Intermezzi S. 40 und Ant. Gemmen I. 194). In der Linken erhebt er den Schild; von dem Schwert in der Rechten ist nur der Griff erhalten. Auch in der Haltung weicht das Bronzefigürchen von seinem Vorbild insofern ab, als der Kopf nicht gehoben ist.

Verhältnismäßig treu ist unsere Statuette auf einer in der Folge besprochenen Serie etruskischer Urnen nachgebildet (abg. weiter unten Fig. 93, 94). Nur ist hier der linke Arm sehr erhoben und mit einem Schild oder Mantel ausgestattet, um den Kopf vor dem Hieb eines berittenen Gegners, der ihn von rückwärts bedroht, zu schützen; der rechte Arm hält das Schwert oder umfaßt das Knie des daneben kämpfenden Kriegers. Es wäre darnach verlockend, den Pariser Gallier mit dem Mantel in der Linken, das Bein seines Nachbarn mit der Rechten umfassend, zu ergänzen. Indes ist der Ansatz des rechten Oberarmes zu nah an den Körper gerückt, als daß ein derartiger Gestus zulässig wäre. Auch ist die Figur offenbar ganz nackt gedacht; ein Mantel an Schildesstelle wäre ein unsinniger Notbehelf. Übrigens kann sich der Pariser Galater auf keinen Fall gegen einen von rückwärts angreifenden Reiter verteidigt haben.

Eine weitere Umbildung finden wir auf dem mehrmals erwähnten Sarkophagdeckel in Palermo (Taf. II a). Links von dem bärtigen Gallier, den wir oben auf die venetianische Statuette zurückgeführt haben, kniet ein dem Pariser Jüngling ähnlicher nackter Gallier, welcher jedoch den Kopf nach der entgegengesetzten Seite emporhebt und mit der Verteidigung seines gestürzten Herrn beschäftigt ist. Denn sein hoch nach rückwärts gehobener Schild kann doch unmöglich ihn selbst schützen, sondern soll offenbar den um Schonung bittenden Feldherrn vor dem andringenden Feind decken. Denselben Sinn dürfte die bis an die linke Brust zurückgezogene rechte Faust des knieenden Jünglings haben, welche einst ein Schwert gehalten haben muß. Diese Abweichungen von dem Vorbild sind allerdings sehr wesentlich und können in keiner Weise zur Rekonstruktion des Motivs der Pariser Figur beitragen. Wohl aber geht daraus mit Klarheit hervor, daß sie mit der venetianischen Figur des bärtigen Galliers in unmittelbarem Zusammenhang stand und einen seiner Verteidiger, vielleicht den zweiten παραστιστής des Feldherrn darstellte. In dieser Annahme werden wir durch das Sarkophagrelief Panfili (Taf. IX a) bestärkt, welches im Ganzen als eine Replik des Ammendola-Sarkophages betrachtet werden muß, aber einige Figuren enthält, die dort nicht vorkommen. Unter diesen ist die Figur des Knieenden, allerdings durch ein Loch stark zerstört; nur der in einem sechseckigen Schild steckende rechte Unterarm und die linke Fußsohle lassen auf einen ähnlichen, in der Rückenansicht dargestellten Verteidiger des gestürzten Feldherrn schließen, wie wir ihn auf dem Palermitaner Relief sehen.

Nicht nur in Bezug auf die Marmortechnik, sondern auch in der Art der Bewegungen und im Gesichtsausdruck merkt man zwischen einzelnen Figuren dieser Serie bedeutende Unterschiede. Abgesehen von dem toten Jüngling sind die Gestalten des Pariser und des behelmten Galliers beinahe nach griechischer Art ruhig und gefaßt, die des zurücksinkenden und bärtigen Venetianers pathetisch und gespreizt. Dem entsprechend sind die Gesichter der ersteren verallgemeinert, die der letzteren mit krassem Realismus wiedergegeben. Man kann den künstlerischen Grund dieser Unebenheit erraten. Durch Steigerung und Erschöpfung besonders der physiognomischen Reize wollte der Meister, von dem die Komposition des Ganzen herrührte, sein ziemlich eintöniges Werk anziehender gestalten und das Interesse des Zuschauers besonders auf einige Hauptfiguren konzentrieren. Diese Gesichtspunkte lassen sich auch auf die Figuren der folgenden »schlechteren« Kopienserie anwenden.

Fig. 66.

Fig. 67.

b) DIE WAHRSCHEINLICH ZUGEHÖRIGEN TORSI UND KÖPFE DER GALLIER.

28) Sitzender Gallier, einst im Giardino Torrigiani, im Jahre 1903 beim Kunsthändler Bardini in Florenz von mir gesehen. — Literatur bei Dütschke II. 456 und S. Reinach, Les Gaulois p. 15. Hier (Fig. 67 u. 68) nach einer ungünstigen, besonders die Lendenpartie verunstaltenden Aufnahme bei Arndt-Amelung, E. V. n. 237 und 238; Nachtrag II, 55. Eine bessere zu machen, wurde mir nicht gestattet. Feinkörniger, eher grauer als weißer Marmor. Neu: Kopf (aus ganz weißem Marmor), Hals (aus Gips), das untere Viertel des rechten Beines und der vordere Teil des linken Fußes. Die obere Hälfte des rechten Unterschenkels war abgebrochen, ist aber antik und gegenwärtig mittels eines modernen Stückes angesetzt. Neu und seit ein paar Jahren beseitigt sind: der linke Unterarm mit dem Ellenbogen und der rechte Oberarm vom Deltoideus abwärts; das Schwert und ein kleines Stück des Schildes am rechten Unterschenkel sind abgebrochen und heute aus Gips ergänzt. Auch das Glied ist abgebrochen, die Epidermis vielfach bestoßen.

Die antike Plinthe ist oval (lang 0·73; breit mit Ergänzungen 0·57, ohne dieselben 0·40 *m*) und in ein ovales, nicht zugehöriges Postament eingelassen.

Gegenwärtige Länge (Zehenspitze des Fußes — Ende der Plinthe)	0·77 *m*
Gesamthöhe (Oberfläche des modernen Postamentes — Kopfscheitel)	0·47 *m*
Höhe (Oberfläche des modernen Postamentes — antiker Schulteransatz) . . .	0·42 *m*
Brustwarzendistanz	0·165 *m*

Th. Schreiber (Gallierkopf in Gizeh S. 28) ist der Meinung, daß die Statue dem ausgehenden Cinquecento oder beginnenden Seicento angehört. Die Arbeit schien ihm für die Antike zu weich und üppig und zu sehr dem modernen Barock, etwa dem Stil Alessandro Algardis, ähnlich. Ich gebe zu, daß der Ausdruck der Formen hier ein anderer ist, als bei den Figuren der besseren Serie; sie sind voller und flauer. Indes setze ich dies auf die Rechnung des spätrömischen Kopisten und finde Analogien in den unter dem Pferde der Amazone Borghese (Jahrb. d. Inst. 1887, Taf. 7) sich duckenden Gestalten. Der Eindruck Schreibers ist darauf zu-

rückzuführen, daß er die Statue nur bei sehr ungünstigem Lichte untersuchen konnte und die Ergänzungen, besonders den Kopf, für zugehörig hielt. In der Größe und im Motiv zeigt die Florentiner Statuette die engste Übereinstimmung mit den übrigen.

Fig. 68.

Der Gallier sitzt auf einem großen, ovalen Schilde mit undeutlicher Langrippe. In der Mitte des Schildes ist statt des Umbos im flachen Relief ein römisches Gorgoneion mit strahlenförmig aufgelöstem Haar dargestellt (Fig. 69). Einzelne Haarsträhnen sind nach Art der Schlangen gewellt, aber wirkliche Schlangen finden sich nicht einmal unter dem Kinn. Ähnliche, mit einem Gorgoneion gezierte Schilde treffen wir bei den Barbaren auf dem großen Pariser Kameo (abg. Furtwängler, Ant. Gemmen I, Taf. 60). Das Haar an der Pubes ist, wie bei anderen attalischen Figuren, in anliegende flache Zipfel zerlegt.

Fig. 69.

Um den Leib ist ein schmaler, an der rechten Hüfte mit drei Ringen versehener Gürtel straff geschnallt. Zwischen dem ersten und zweiten Ring befinden sich Überreste eines bleiernen Dübels, wohl von einer Schwertscheide (Fig. 70). Die Form des Gürtels ist also verschieden von der an dem toten Jüngling in Venedig. Man könnte mit Schreiber mißtrauisch werden, wenn nicht Diodor V. 30 belehrte: ἀντὶ δὲ τοὺς ξίφους σπάθας ἔχουσι μακρὰς σιδηρᾶς ἢ χαλκᾶς ἁλύσεσιν ἐξηρτημένας παρὰ τὴν δεξιὰν λαγόνα παρατεταμένας.

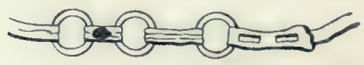


Fig. 70.

In der Umgebung des Herzens bemerkt man eine 0·015 *m* lange Schnittwunde, aus der die Blutstropfen bis auf den linken Oberschenkel herunterrieseln. Neben der Wunde ein rundes, jetzt mit Gips verschmiertes Loch, vielleicht von einer Stoßwunde. Der Torso ist nach links gedreht und vorgeneigt, wodurch seine treffliche Einzeldurchbildung verdeckt wird und auf der Photographie nicht gut zum Ausdruck kommt.

Das Motiv der Statue wurde zwar von dem Ergänzer nicht schlecht getroffen, doch sind die ergänzten Glieder sehr plump und disproportioniert, der Kopf zu groß und leblos. Der Biceps des linken Oberarmes zeigt eine leichte Anspannung, die für einen gebogenen, aber unbelasteten Arm charakteristisch ist. Der Gallier drückte also die linke Hand an die verwundete Stelle, oder zog das Geschoß, dessen Rest in seiner Brust stecken blieb, heraus. Sicherlich waren seine Finger nicht so schön abgerundet, wie der Ergänzer sie gebildet hat. Von dem rechten Arm ist ebenfalls so viel erhalten, daß die gegenwärtige Ergänzung wahrscheinlich ist. Übrigens läßt sich jetzt, nachdem der rechte Arm wiederum abgenommen wurde, eine antike Ansatzfläche auf der Plinthe neben dem Schildrande feststellen. Darnach reichte das in der rechten Hand gehaltene Schwert,

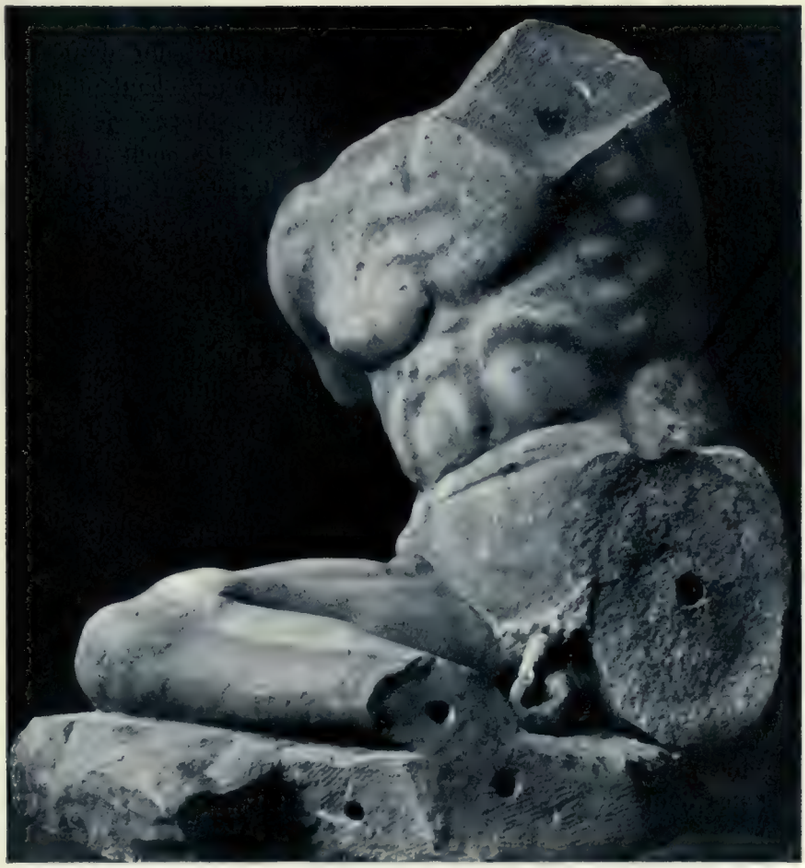


Fig. 71.

das offenbar zu der vorgeneigten linken Schulter ein Gegengewicht bilden sollte, bis zu der Stelle, wo der Rand des Schildes ausgebrochen ist.

Eine identisch bewegte Figur ist mir nicht bekannt. Aber auf dem Palermitaner Sarkophagdeckel finden wir in der rechten Ecke eine verwandte Gestalt. Ein bärtiger Gallier, nackt bis auf einen Leibgürtel, stützt, neben dem Pferde sitzend, die unbewaffnete Rechte auf den Boden und streckt die Linke vor sich, augenscheinlich, um Schonung zu erflehen. Dieser letzte Unterschied würde nicht viel bedeuten, da es ja möglich ist, auch dem Gallier Torrigiani ein flehendes Handmotiv zu verleihen. Aber der Kopf des palermitanischen Barbaren ist stark erhoben, was bei der Statuette mit Rücksicht auf die Rückenmuskeln untunlich ist. Übrigens

scheint die rechte Schulter bei der Sarkophagfigur mehr geneigt zu sein als die linke; bei der Rundfigur ist der Fall umgekehrt. So kann man wohl von einer Verwandtschaft, aber nicht von einer Umbildung des Galliers Torrigiani sprechen.

Torso in Berlin

29) Sitzender Torso im Museum zu Berlin Inv. Nr. 1538. Abg. Arch. Anz. 1903, 34, Fig. 13 (Watzinger) und Kekulé, Griech. Skulptur S. 301. Hier (Fig. 71) nach einer besonderen Photographie. — Gesamthöhe 0·485 *m*. Brustwarzendistanz 0·165 *m*. Höhe der Plinthe 0·06—0·07 *m*. Aus weißem, feinkörnigem Marmor. Der Mann stützte sich mit dem rechten Arm, dessen Hand wohl ein Schwert hielt, auf den Boden. Das linke Bein war angezogen, der Kopf nach oben gerichtet. Mit der linken Hand hob er offenbar den Schild über sich. Die roh gepickte Oberfläche der Plinthe, an der ein Teil angestückt war, deutet Felsgrund an.

Watzinger nimmt an, daß der Torso einen Gallier, und zwar in demselben Motive darstellt, das bei dem in Rückenansicht gesehenen sitzenden Gallier auf dem Sarkophagdeckel im Campo Santo in Pisa (Taf. VII b) wiederkehrt. Doch ist auch eine Gigantenfigur — nach den untersetzten Proportionen zu urteilen — nicht ausgeschlossen. Allerdings spricht die Abwesenheit der Brusthaare eher für einen Gallier oder für einen Griechen, der nach Analogie der Amazonengruppe in der Villa Borghese (Jahrb. d. Inst. II. Taf. 7) unterliegend dargestellt wäre. Das Motiv kommt auf etruskischen und römischen Reliefs, die Gallierkämpfe darstellen, ziemlich oft vor. Einige von ihnen hat bereits Habich (Amazonengruppe S. 43, Anm. 1, Fig. 7—9) zusammengestellt. Ferner begegnen wir derselben Figur verhältnismäßig oft auf den unten besprochenen etruskischen Sarkophagen und Urnen. So z. B. auf Fig. 95. Außerdem kommt sie auf dem römischen Sarkophag in Poggio a Caiano (Dütschke II. 401), und zwar auf der linken Schmalseite, vor; nur streckt der Gallier in der erhobenen Linken anstatt des Schildes seinen Mantel vor. Dieselbe Modifikation treffen wir auf dem unten (unsere Taf. VIII b) abgebildeten Sarkophag in Florenz. Zumeist ist er mit einem zu Fuß kämpfenden Gegner, zuweilen mit einem Reiter, gegen dessen anspringendes Pferd er sich deckt, gruppiert. Andererseits hat E. Petersen (Röm. Mitteil. VIII. 226) Wiederholungen desselben Motivs auf dem Schild der Parthenos, einem Bronzediskos mit aufgesetztem Relief, einer Urne mit Gigantomachie und an dem großen Gigantenfries in Pergamon nachgewiesen. So läßt sich die Frage, Gallier oder Gigant oder schließlich Grieche, auch durch abgeleitete Monumente nicht entscheiden. Das ist nicht zu verwundern, denn das Motiv ist sehr alt und kommt in der Einzelverwendung schon auf einer Grabstele des V. Jahrhunderts, jetzt in Villa Albani (Conze, Grabreliefs Taf. 247) vor; nur deckt sich dort der Unterliegende mit einem Mantel.

Torso in Athen

30) Torso eines liegenden Jünglings im Nationalmuseum in Athen. Hier (Fig. 72) nach einer Photographie des deutschen archäologischen Institutes; Fig. 73 nach Athen. Mitteil. V. 368, Taf. 9 (U. Koehler).

Hoch 0·32 *m*; Brustwarzenabstand 0·19 *m*; Breite der Brust zwischen den Armansätzen 0·225 *m*. Das Material ist ein nicht ganz weißer, eher etwas bläulicher Marmor mit grauen Wolken und Streifen. So weit man über solche Sachen nach dem äußerlichen Aussehen urteilen kann, sind die neapolitanischen und venetianischen Stücke aus stärker blau-grau gefärbtem Marmor. Zur Not könnte man den des athenischen Torso auch für pentelischen nicht sonderlicher Qualität erklären, wie es Koehler (a. a. O.) und Milchhöfer (42. Berliner Winckelmanns-Programm S. 42) getan haben.

Der Torso wirkt wie ein starkes Hochrelief; er liegt auf einer ungefähr 0·14—0·16 *m* dicken Platte (genau ist die Dicke nicht zu bestimmen), die auf ihrer Rückseite roh gepickt war. Es ist nur wenig von der alten Fläche erhalten, doch genügt der Rest, um Obiges zu behaupten. Auf der Vorderseite ist der Reliefgrund nur in ganz geringen Resten erhalten, die nicht glatt und eben bearbeitet sind, sondern rauh und unregelmäßig bewegt. Am ehesten ist

Felsgrund oder Erde, auf der der Tote lag, anzunehmen. Von Gewand oder Tierfell als Unterlage ist keine Spur vorhanden. Damit ist ausgeschlossen, daß der Tote etwa über den Oberschenkel einer zweiten Figur hing.

Nach Arbeit und Motiv erinnert das Stück sehr an den venetianischen toten Gallier, so daß ich Kieseritzkys Vermutung (bei Koehler a. O.), es habe einen Bestandteil des Attalos-Anathems gebildet, für ziemlich wahrscheinlich halte. Nur war der Körper noch stärker verdreht, das Haupt fiel zurück, der rechte Arm war nicht über den Kopf gelegt, sondern seitwärts abgestreckt; der Bauch sehr stark eingezogen. Das Stück ist leider nicht genug erhalten, um zu entscheiden, ob der Jüngling etwa auch den Leibgürtel um die Lenden hatte oder nicht. Zwar hat

Fig. 72.

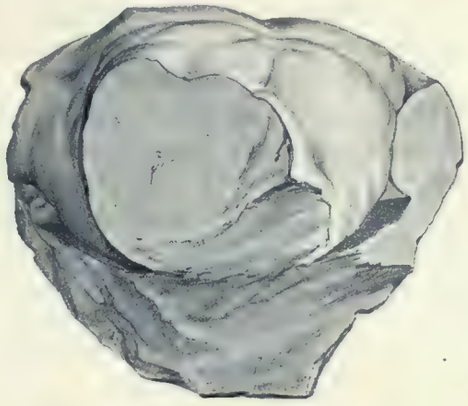


Fig. 73.

der Pariser und einer von den venetianischen Galliern auch keinen solchen, aber bei dem Mangel des Kopfes ist es nicht möglich, bestimmt zu entscheiden, ob wir einen Gallier oder einen Giganten vor uns haben. Sicher war er unbärtig, mit langem, lockigem, wenig ausziseliertem Haar. Die Abwesenheit der Achselhaare spricht eher für einen Gallier. Sehr gut würde zu unserer Annahme die Bearbeitung der Unterlage als Fels, beziehungsweise Erde, stimmen; die rauh gepickte Rückseite wäre dann die Unterseite der Plinthe, und die ganze Figur würde ursprünglich so aufgestellt gewesen sein, wie der venetianische tote Gallierjüngling. Es ist also nicht wahrscheinlich, was L. R. Farnell (Journ. of hell. stud. XI. 205) und E. Petersen (Röm. Mitteil. X. 128), auch S. Reinach, (Répert. II, 26, 4) annehmen, daß der Torso aufrecht zu stellen sei und einen ähnlich bewegten Giganten darstelle, wie der von Athene am Haar gepackte Sohn der Erde auf dem großen Altarfries von Pergamon (Baumeister, Denkm. Taf. 38).

Die starke Krümmung der linea mediana läßt sich so erklären, daß der Jüngling über einen Abhang gestürzt war. So liegt ein gallischer Jüngling mit abgestrecktem rechtem Arm, mit dem Kopfe nach unten, auf einer Urne in Volterra (unten Fig. 118), auch auf einer Urne in Perugia (unten Fig. 95). Wir haben schon oben festgestellt, daß er von seiner rechten Seite gesehen werden sollte, also nach rechts lag. Aus den abgeleiteten Monumenten ergibt sich außerdem, daß er mit diagonal nach rechts aufwärts gerichteten Beinen ruhte. In ähnlicher Lage finden wir Giganten (vgl. Röm. Mitteil. 1893, 232) wie Barbaren. Sehr ähnlich ist die Figur am rechten Ende eines späthellenistischen Frieses in Mantua (unsere Taf. III). Neben einem nach

rechts dahinsprengenden Reiter liegt nämlich nach derselben Seite ein toter Gallier mit lockigem Haar, Torques, Stichwunde über dem Nabel; seine Rechte ruht auf dem rechten Oberschenkel, die nur teilweise erhaltene Linke war wohl an ein Hinterbein des Pferdes gestützt, an welches auch der sechseckige Schild gelehnt ist. Es ist hier ohne weiteres klar, daß die Beine des Toten, besonders das linke, diagonal nach rechts ausgestreckt waren, also unter dem Pferde verschwanden.

An demselben Ende und in derselben Richtung liegt ein Jüngling auf dem Sarkophage Giustiniani (Taf. VI b); nur ist hier die Figur des Reiters bedeutend nach links verschoben. Beide Beine des Toten sind ergänzt, seine Linke ist unsichtbar, die Rechte hält einen Schwertgriff. Auch in dem rechten Giebel des Sarkophages Ammendola findet sich eine verwandte Figur (Taf. V a). Obwohl sie nur abbozziert ist, kann man mit Sicherheit erkennen, daß ihre Linke nach oben, aber ohne Schild, ausgestreckt war. Eine entfernte Ähnlichkeit zeigt eine offenbar von einem Abhange heruntergestürzte Jünglingsgestalt in der Ecke des Sarkophages Ludovisi (Taf. VI a) und in der Mitte der linken Schmalseite des bakchischen Sarkophages in Cortona, dessen pergamenischen Charakter Habich (Amazonengruppe S. 85, Nr. 1) richtig erkannt hat.

Aus allen diesen Umbildungen und Analogien ergibt sich so viel mit Wahrscheinlichkeit, daß der athenische Torso ähnlich mit dem Kopfe nach dem Zuschauer lag, wie der venetianische Jüngling, nur waren seine Beine in entgegengesetzter Diagonale, nach rechts, gerichtet. Auch er stand mit keiner Figur oder Gruppe in organischem Zusammenhang, diente vielmehr ebenfalls zur Ausfüllung einer Lücke unter einem Pferde oder zwischen einzelnen Kämpfern.

Torso in Kopenhagen

30 a) Männlicher Torso, vor kurzem aus der Sammlung Alba in Madrid in die Glyptothek Jacobsen's in Ny-Carlsberg bei Kopenhagen übergangen. Katalog der Glyptothek (1898) n. 48; illustrierter Katalog (1907) Taf. XIV, 193. Arndt-Amelung, Einzelverkauf n. 1799/1800. Darnach hier Fig. 73 a, b, nur habe ich die Aufstellung des Torsos berichtigt. Mir fehlt leider die Autopsie. Nach Arndt's Notizen, die aber, wie er selbst gesteht, einer Nachprüfung bedürfen, ist der Torso 0·74 hoch, aus pentelischem Marmor. »Am r. Knie vorn großer Ansatzrest. Rechter Kopfnicker stark gespannt, der Kopf gieng nach der l. Schulter. Haarzotteln unter Armen und auf der Brust. Dicker Silensbauch«. Nach Ansätzen der Unterschenkel, die besonders an der Rückseite erhalten sind, zu urteilen — war der gestürzte Flüchtling mit dem rechten Bein am Boden knieend, das linke biegend dargestellt. Um sich gegen einen von links bedrohenden Verfolger zu wehren, drehte er seinen vorgeneigten Oberkörper zurück und deckte sich mit erhobenen r. Arm, während der linke abwärts gieng. Leider ist es nicht möglich zu entscheiden, wen wir vor uns haben. Das Vorhandensein der Achsel- und Brusthaare, der »dicke« Bauch würden für einen Giganten sprechen. Aber ein älterer Gallier oder Perser ist nicht ausgeschlossen, besonders da die Photographie (Fig. 73 a) keine Brusthaare und nur einen durch die Biegung herausgepressten Bauch zeigt. Auch ein fliehender Grieche ist denkbar. — Jacobsen möchte in dem Torso einen Bestandteil des attalischen Weihgeschenkes erkennen. Arndt riet auf einen Giganten, der mit der bekannten Gruppe des Konservatorenpalastes (Helbig n. 618) und einem Torso in Karlsruhe (Reinach, Répert. II 26, 1) zu einer und derselben Komposition gehörte. Das ist aber nicht möglich, weil er offenbar keine Schlangenbeine hatte wie jene. Für attalische Gigantomachie erschien er Arndt zu gross, übrigens aus anderem Marmor verfertigt. Dieses letzte Bedenken halte ich für nichtig; auch der Brustwarzenabstand 0·20 *m* (auf der Photographie nachmessbar) entspricht dem athenischen Torso. Was mir die Jacobsen'sche Vermutung unwahrscheinlich macht, ist der Umstand, daß der Kopenhagener Torso sich von dem Neapler Giganten stilistisch unterscheidet. Die Körperformen haben einen durchaus anderen Ausdruck; bei dem letzteren der ausgeprägte Realismus in harter, trockener Ausführung, bei dem ersten eine weiche, ideale Auffassung des Körpers, meisterhaft wiedergegeben. So ist es möglich, daß unser Torso nichts mit dem attalischen Anathem zu tun hat, sondern in stilistischer Beziehung mit der ehemaligen Giusti-

nianischen, gegenwärtig Torloniaschen Statue eines vom Adler bedrohten Ganymed (abg. Clarac-Reinach I 522, 3) zusammengeht. Vergl. jetzt H. Lucas, N. Jahrb. f. d. kl. Altert. IX. 432.

Zum Schluß ist nur mit wenigen Worten zweier Barbarenköpfe unter Lebensgröße zu gedenken. Der erste — ein griechisches Original — einst in der Sammlung Somzée, jetzt im königl. Museum in Brüssel, ist ausführlich besprochen und abgebildet bei Furtwängler, Sammlung Somzée, Taf. XXIV. Nr. 48. Abgesehen davon, daß er einen ganz anderen Typus zeigt, ist er in den Proportionen größer als die Figuren des attalischen Weihgeschenkes, kleiner als die großen

Fig. 73a.

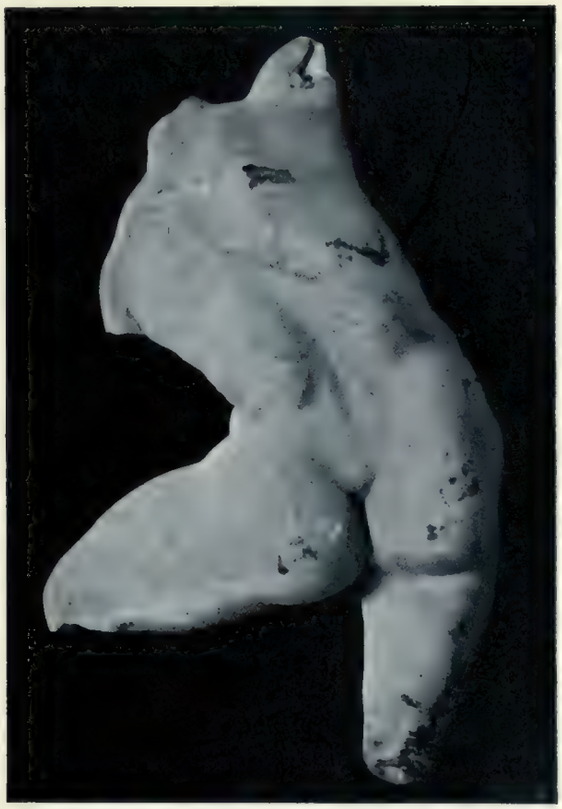


Fig. 73b.

Gallierstatuen. Er gehört also nicht in diesen Zusammenhang und wird eventuell im Kapitel über Barbaren mit dem »suebischen« Haarknoten berücksichtigt werden.

31) Der andere Kopf, aus Marmor, »testa di Laocoonte« genannt, befindet sich im Museo Civico in Bologna und ist von Förster, Jahrb. d. arch. Inst. VI. Taf. 3 zu S. 189 abgebildet. Darnach hier Fig. 74, 75. Aus der Sammlung Marsigli, welche viele Stücke römischer Herkunft enthielt. Kopf in Bologna

Gesamthöhe	0·225 *m*
Kopfhöhe	0·180 *m*
Gesichtshöhe (Haaransatz — Mundspalte)	0·75 *m*
Gesichtsbreite (zwischen den Bartansätzen in der Augenlinie)	0·85 *m*
Abstand der äußeren Augenwinkel	0·13 *m*
» » inneren »	0·052 *m*

Die Nase und der linke Teil der Oberlippe sind ergänzt, das rechte Auge und das rechte Ohr beschädigt, die Epidermis auch an der linken Gesichtsseite zum Teil verwittert, zum Teil

verstoßen. Es ist eine handwerksmäßige Arbeit der Antoninischen Epoche mit zahlreichen Spuren der Bohrerarbeit. Der Stil des Kopfes, dessen Stirn und Wangen eine nur wenig gefurchte Oberfläche zeigen, weist auf ein dem Laokoon zeitlich vorausgehendes Original, etwa auf die erste pergamenische Schule. Da die Maße mit denen der kleinen attalischen Figuren übereinstimmen, so steht nichts meiner Vermutung im Wege, daß wir eine spätrömische Kopie eines Kopfes aus diesem Weihgeschenk vor uns haben. Es bleibt aber unsicher, aus welcher Gruppe. Förster riet auf einen Giganten, ich möchte wegen der Ähnlichkeit mit dem bärtigen Venetianer einen Gallier vermuten. Nur hat er unter der Hand des Kopisten den Ausdruck des pathetischen Schmerzes eingebüßt und trägt das in der spätrömischen Epoche für die Barbaren charakteristische, jämmerliche Gesicht zur Schau. Das gerade Profil ist auf die Rechnung des Ergänzers zu setzen.

Es ist noch der verschiedenen, dem attalischen Anathem vorzeitig oder fälschlich zugeschriebenen Gallierdarstellungen zu gedenken. So halte ich die Marmorstatuette aus der Sammlung Saveuse bei Amiens (abg. Album archéol. de la Societé des antiquaires de Picardie, 2me

Fig. 74.

Fig. 75.

fascic. 1887), auch bei S. Reinach (Répert. II. p. 199, 7), entschieden für eine moderne Arbeit; auf die angeblichen Fundumstände ist trotz S. Reinachs Verwahrung (Gaulois dans l'art p. 28, fig. 14) kein Verlaß.

Auf der von Michaelis (Jahrb. d. Inst. VIII. 121, Fig. 1) besprochenen Heemskerckschen Skizze, die den giardinetto des Palazzo Madama wiedergibt, sieht man auf einem niederen Mäuerchen im Hintergrunde rechts neben der Figur des neapolitanischen Galliers einen unterlebensgroßen, auf das rechte Knie gesunkenen Frauentorso. In demselben Garten sah Aldrovandi die »donna che sta inginocchiata; ha i capelli lunghi e il capo appoggiato su la man manca mostrando mestizia«. Habich (Amazonengruppe S. 20) erklärt sie in Übereinstimmung mit S. Reinach (Gaulois p. 21) für eine attalische Gallierin und nimmt für sie den Heemskerckschen Frauentorso in Anspruch. Ja, Habich meint (S. 16, Anm. 3), daß sie ursprünglich mit einem Kinde gruppiert war; bei der Auffindung jedoch wurde die Zusammengehörigkeit beider Stücke nicht erkannt und das Kind, das man nicht anders unterzubringen wußte, wurde der toten, jetzt in Neapel befindlichen Amazone an die entblößte Brust gelegt, wo es Bellièvre und später noch Aldrovandi

gesehen, Heemskerck (Jahrb. VIII. 122, Fig. 2) gezeichnet hat. Meiner Ansicht nach sind diese Kombinationen zu gewagt, besonders da beide Marmorstücke verschollen sind. Die knieende Frau kann doch eine Amazone gewesen sein (vgl. Klügmann, Arch. Zeit. 1876, 36 und Trendelenburg in Baumeisters Denkm. S. 1247). Die Identifikation Habichs ist schon aus dem Grunde unzulässig, da an dem Heemskerckschen Torso offenbar Kopf und Arme fehlen; wie konnte also Aldrovandi darauf verfallen sein, die Haltung des Kopfes und der Arme zu beschreiben?

Auch M. Mayer (Jahrb. d. Inst. II. 85, Anm. 34) kommt zur Annahme einer Gallierin unter den attalischen Statuetten. In Claude Bellièvres Verzeichnis derselben (Arch. Zeit. 1876, 36) wird bekanntlich auch eine weibliche folgendermaßen beschrieben: »forma decora, confossa paulo super mamillam dextram, quam prostratam infantulus eius arida sugens ubera amplectitur«. In der Regel wird diese Gestalt mit der toten Neapler Amazone identifiziert. Dagegen will Mayer in ihr eine tote Gallierin mit ihrem Kinde erkennen und verweist auf analoge Gruppen auf dem Deckel des Ammendola-Sarkophages (unsere Taf. IV). Auch die Vermutung Meyers bezieht sich auf eine angeblich verschollene Statuette; man kann nichts dagegen, aber auch nichts dafür anführen. Ebensowenig ist eine andere Hypothese Habichs (S. 59) nachweisbar, nach welcher in dem liegenden Bronzefigürchen des British Museum (Walters, Catal. Nr. 816) nicht mit Murray, Brunn und anderen eine Amazone, sondern eine dem attalischen Weihgeschenk entlehnte Barbarendarstellung zu erkennen ist. Ferner hat Habich (S. 65, Fig. 15) den vom Pferde seitlich herabsinkenden Barbaren des Bronzebeschlags in Brescia wegen seines der berittenen Amazone in Neapel entsprechenden Motives der attalischen Gallierschlachtgruppe zugeschrieben. Auch dieser Vermutung fehlt es an äußerer Beglaubigung; das Nichtvorkommen einer analogen Figur auf Gallierschlacht-Sarkophagen gebietet Vorsicht.

Aus den obigen Ausführungen ergeben sich für die ursprüngliche Anordnung der Gallierschlachtgruppe folgende Resultate, die natürlich nur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen.

Ergebnis für die ursprüngliche Anordnung

1) Von der Mitte der Komposition sind zwei Figuren erhalten: der bärtige Gallier in Venedig und der junge in Paris. Von allem übrigen wird uns die Vorstellung nur durch Schlachtsarkophage vermittelt. Darnach bestand die Zentralgruppe aus vier Personen. Aus einem pergamenischen Feldherrn zu Pferde, im Angriffe nach rechts gegen einen vom Pferde gestürzten gallischen Führer, der, mit der Linken sich aufstützend, mit der Rechten einen Dolch gegen seine linke Flanke richtete. In seinem Rücken lag sein gestürztes Reitpferd. Ihm zur Hilfe eilten zwei nackte Knappen. Einer von rechts mit hoch über dem Kopf gegen den Reiter geschwungenem Schwerte, in der Rückenansicht dargestellt, der andere von links, zwar selbst schwer verwundet und sich kaum auf den Knieen haltend, aber dennoch einen Stein gegen den siegreichen Gegner erhebend. Diese Gruppe ist am treuesten auf dem Sarkophage Ammendola wiedergegeben, muß aber durch die nur auf dem palermitanischen und panfilischen Relief dargestellte und stark umgebildete Figur des knieenden Knappen vervollständigt werden.

2) Der Platz des tot hingestreckten venetianischen und athenischen Jünglings läßt sich nicht bestimmen, da sie mit keiner Gruppe organisch verbunden waren. Nur so viel scheint sicher, daß beide unter Pferden mit den Köpfen nach dem Zuschauer lagen; die Beine des ersten waren fast diagonal nach links, die des anderen diagonal nach rechts gerichtet.

3) Ebensowenig läßt sich die Stelle des zurücksinkenden venetianischen und des schwer verwundeten neapolitanischen Galliers bezeichnen. Der letztere bildete wohl einen Abschluß der Komposition, da er eine in sich geschlossene Figur ist, sowohl äußerlich wie innerlich. Der erstere verlangt einen von rechts angreifenden Gegner, wenn man ihn unter dem Anprall des feindlichen Pferdes zurücksinken läßt. Sollte sich aber herausstellen, was wir als zulässig hingestellt haben, daß das Zurücksinken hier als Schlußbewegung des Sturzes vom Perde aufzufassen sei,

so müßte man ebenfalls ein von rechts nach links galoppierendes Reitpferd annehmen und Platz für diese Gruppe nach Analogie der Sarkophage Ammendola, Panfili, Ludovisi in der linken Hälfte der Komposition suchen.

4) Der Gallier Torrigiani und der Berliner Krieger, falls er einen Gallier darstellte, saßen neben den nach links, beziehungsweise nach rechts angreifenden Reitern, in der Frontlinie aber gegen die Enden der Komposition; der zweite in der Rückenansicht, der erste im Profil nach rechts, falls man aus den einmal auf den Pisaner und Palermitaner Reliefs vorkommenden, analogen Gestalten einen derartigen Schluß ziehen darf.

Was die Komposition der ursprünglichen Gruppe betrifft, so sprechen verschiedene Gründe dafür, daß sie reliefartig gehalten war. Zunächst sind die Statuenplinthen — wenigstens gegenwärtig — so schmal und auf das Notwendigste beschnitten, daß sie sich von Plinthen von Giebelfiguren beinahe nicht unterscheiden. Aber auch die Anlage der Figuren selbst ist so flach, daß es, um sie in einen Giebel zu setzen, kaum der geringsten Änderungen bedürfte. Der bärtige Venetianer vermeidet sogar das Herausspringen irgendwelcher Teile aus dem Rahmen, der durch seine Standplatte gegeben ist. Die zwei lang hingestreckten Toten, der Zurücktaumelnde in Venedig und der Verwundete in Neapel, folgen strikt einer Hauptlinie. Auch der Pariser Jüngling fügt sich ungezwungen in die schmale Reihe. Andererseits fehlt es nicht an Anzeichen, daß die Komposition auch eine gewisse Tiefe hatte. Zunächst merkt man nichts von der in streng reliefartigen Gruppen üblichen Vernachlässigung oder Abplattung der Hinterseite. Die Figuren machen den Eindruck freier, für die Ausführung in Rundplastik berechneter Schöpfungen. Ferner läßt die Statuette Torrigiani, eventuell auch der Berliner Torso, den berittenen Gegner, mit dem sie wohl verbunden waren, zwar dicht neben sich, aber immerhin um etwa einen halben Schritt einwärts placiert erwarten. Dasselbe wird in noch höherem Grade an ein paar im nächsten Abschnitt besprochenen Gestalten bemerkbar werden. Schließlich haben wir oben auf die Möglichkeit hingewiesen, daß der bärtige Venetianer und der Zurücktaumelnde im Originale mit ihren Reitpferden, die natürlich jenseits aufgestellt zu denken sind, in Berührung standen. Das Postament also, auf dem die Galliergruppe einmal sich befand, muß wenigstens so tief gewesen sein, daß eine Reiterfigur in der Seitenansicht und davor eine gestürzte, sitzende oder knieende menschliche Gestalt im Profil genügenden Platz finden konnten. Ferner muß die betreffende Basis ziemlich niedrig gewesen sein, damit die künstlerischen Feinheiten solcher Gesichter, wie diejenigen des venetianischen toten oder des Pariser Jünglings, nicht verloren gingen. Schließlich haben alle Plinthen, die erhalten sind, nur eine rauh gepickte Oberfläche, welche Felsgrund oder Erde andeuten soll. Ihre Dicke ist auch verschieden. Nur bei dem toten Gallier aus Venedig ist sie als Felsen modelliert und verhältnismäßig dünn. In dieser Weise stelle ich mir die Plinthen aller übrigen Originalfiguren vor, so daß sie auf einem einheitlichen, durch minimale Höhenunterschiede abgeänderten Gelände standen oder lagen. Böttticher (Untersuchungen auf der Akropolis S. 68) hat bekanntlich geglaubt, das Postament des Weihgeschenkes in einer 16 Fuß tiefen und über 50 Fuß langen Stützmauer (Höhe nicht mit angegeben) an der Südseite der Akropolis gefunden zu haben. Daß diese Anlage, welche übrigens, wie aus Michaelis' Plan (Pausan. descr. arcis. Athen. Taf. I. 29) zu ersehen ist, doppelt so lang war, für ein Bathron auch des figurenreichsten Weihgeschenks etwas Ungeheuerliches wäre, hat schon M. Mayer (Jahrb. II 84) trefflich bemerkt. Um sie jedoch in irgend einer Weise zur Aufstellung eines Anathems zu verwenden, hat derselbe Gelehrte, einer Anregung von Brunn (Kl. Schr. II. 426) und von Michaelis (Athen. Mitteil. II 15) folgend, angenommen, daß jenes Mauerplateau terassenförmig abgestuft war, und zwar sollte die Gigantomachie eine erhöhte Stellung, zum Teile auf der Mauer selbst, eingenommen haben, die drei übrigen Gruppen sollten unten auf den Stufen der Terrasse gestanden haben, etwa in der Art, daß zu den Seiten die Perser- und Gallierschlacht, in der

Mitte unterhalb der Giganten der Kampf der Athener und Amazonen ihre Stelle fanden. Diese letztere Ansicht wurde von Habich (Amazonengruppe S. 83 fg.) ausgeführt und begründet mit dem Unterschiede, daß er unter der Gigantomachie die Marathonsschlacht, auf den Flügeln die Amazonen- und Gallierschlacht annimmt. Anstatt der Stufen hat Overbeck (Plastik[4] 246) verschieden hohe Terrainwellen vermutet und für das ganze eine malerische Gruppierung in mehreren Plänen und in verschiedenen Niveaus angenommen. Meiner Ansicht nach besteht zwischen der außerordentlichen Dicke der Stützmauer und der oben dargelegten reliefartigen Anordnung des Anathems ein so prinzipieller Gegensatz, daß an einen direkten Zusammenhang beider Objekte nicht zu denken ist. Dagegen ist es denkbar, daß die Stützmauer an der Außenseite in eine kleinere, etwa zwei Meter hohe Umfassungsmauer endigte, auf der die Figuren der Gigantomachie aufgestellt waren. Unterhalb derselben vermute ich ein halb so hohes und ungefähr ein Meter tiefes, aber sehr langes Postament, auf dem an der Mauer entlang die übrigen drei Gruppen nebeneinander standen. Erst bei dieser Annahme erklärt sich nicht nur jene giebelartige, wenig tiefe Komposition des Anathems, sondern auch der Ausdruck des Pausanias I 25: πρὸς τῷ τείχει τῷ νοτίῳ und Plutarchs Erzählung (Anton. 80), wonach die Figur des Dionysos vom Sturmwind in das große Theater hinüber geschleudert worden sei. Eine sichere Lösung dieser Frage kann natürlich erst dann erwartet werden, wenn es einmal gelungen sein wird, alle Bestandteile des attalischen Weihgeschenkes wieder zu finden.

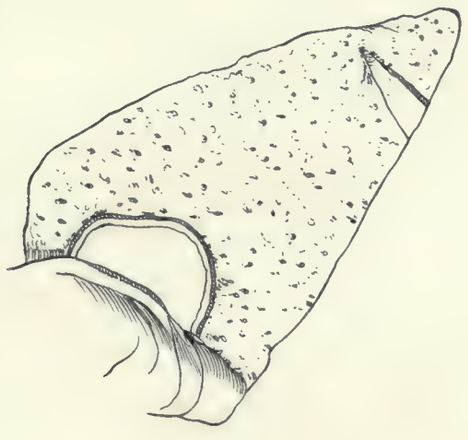


Fig. 76.

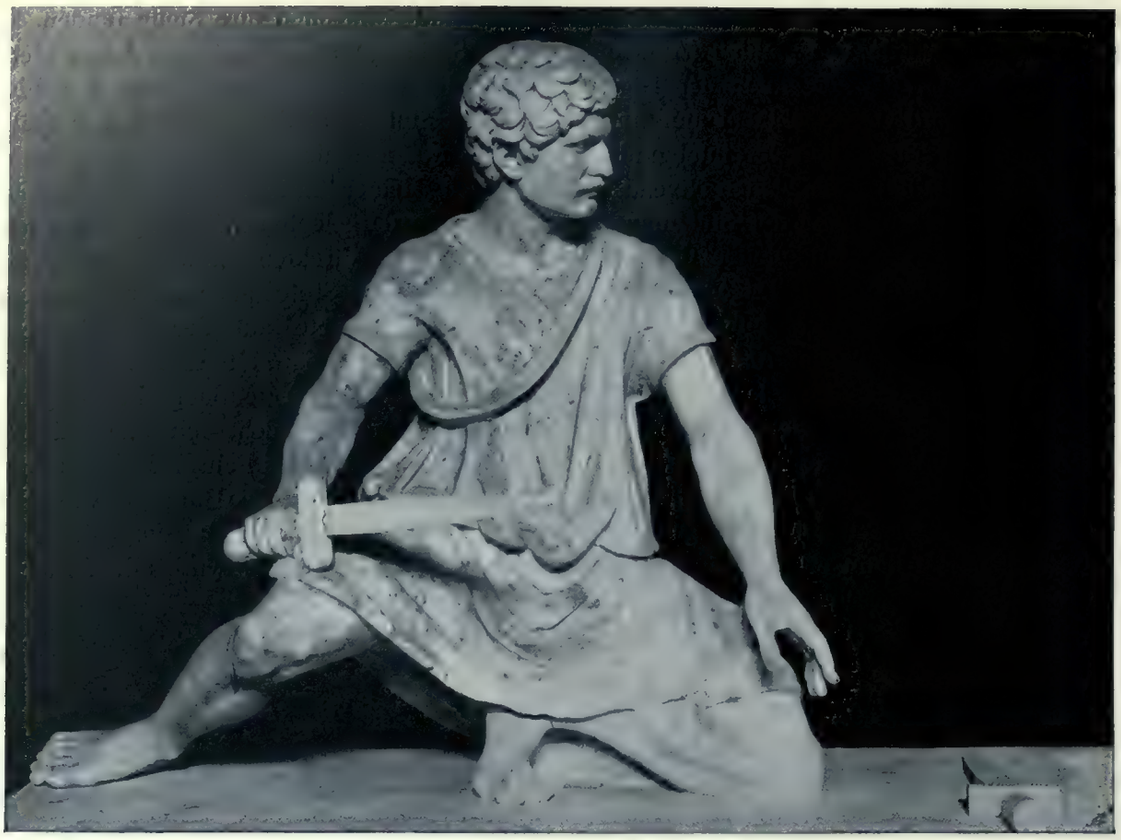


Fig. 77.

c) DIE VERMUTLICH ZUGEHÖRIGEN TORSI UND KÖPFE DER GRIECHEN.

Torsi und Köpfe der Jäger

Im Museo Torlonia alla Lungara befindet sich eine Gruppe, die in der gegenwärtigen Zusammensetzung und Ergänzung einen unerquicklichen Eindruck macht. Sie ist im Werke Museo Torlonia, tav. LXX abgebildet und von Visconti, Catalogo d. Mus. Torlonia (Roma ed. 1883) n. 279 beschrieben. Es sind zwei, nur mit gegürteter Tunika bekleidete, unterlebensgroße Jünglinge, die auf einem Beine knieend, das andere ausgestreckt, mit der linken Hand nach einem zwischen ihnen am Boden liegenden Schwerte greifen. Der Ergänzer hat offenbar an Gladiatoren gedacht, von denen einer im Kampfe sein Schwert hat fallen lassen, nach dem nun beide sich bücken, einer, um es wiederzugewinnen, der andere, um es zu entreißen. Man braucht nicht Worte zu verlieren, um den Unsinn dieser Ergänzung einzusehen. Wenn man näher zusieht, bemerkt man, daß beide Statuen erst in unserer Zeit zu einer Gruppe verbunden wurden und daß die antiken Plinthen erst von dem Ergänzer in eine neue 2·38 *m* lange und 0·55 *m* breite Basis eingelassen wurden. Mit anderen Worten, die Gruppe ist ein Pasticcio, dessen Bestandteile, wenn überhaupt ursprünglich in einem Zusammenhange, so doch in einem anderen standen. Wir besitzen sogar aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts positive Nachrichten, nach denen beide Statuen einzeln gefunden und zunächst in der Villa Albani aufgestellt, erst in den 60-er Jahren des vorigen Jahrhunderts nach dem Museo Torlonia alla Lungara transportiert und daselbst einer zweimaligen Restauration unterzogen wurden[1]). Über alles Übrige belehrt uns der Augenschein.

[1]) Diese Nachrichten sind übersichtlich bei Löwy, Inschr. griech. Bildhauer n. 381 zusammengestellt. In neuerer Zeit sind hinzugekommen: Benndorf, Röm. Mitteil. I 116 und Kaibel, Inscr. gr. It. et Sic. n. 1265.

32) Ein mit dem linken Bein knieender Krieger. Visconti, Catal. n. 279. Seine Rückseite ist Mus. Torlonia, tav. 70 abgebildet. Hier Fig. 77, 78, 79. Mit der modernen Basis 1·03 *m* hoch, ohne die Basis 0·74 *m*. Tiefe des antiken Teiles der Plinthe 0·32 *m*; ihre Breite bis zum Ansatz des rechten Kniees 1·05 *m*. Neu: der Kopf mit Hals und dem Rande des Chitons, linker Arm unterhalb des Ärmels mit dem entsprechenden Puntello, rechter Unterschenkel vom Knie abwärts, linker Fuß, Schwert (aus Holz), aber der rechte Arm, obwohl mehrmals gebrochen, ist zusammen mit einem Stück dünnen Schaftes, der in der geschlossenen Faust steckt, antik. An dem balteusartigen Umhang ist die ganze Vorderseite, mit Ausnahme von einigen Ansätzen, modern; das Stück unter der Achsel und die untere Hälfte der Rückseite sind antik. Neu sind ferner Teile des Chitons an der Rückseite. Modern ist schließlich die ganze Basis, mit Ausnahme eines Stückes hinter dem linken Knie, das mit ihm aus demselben Block Marmor verfertigt ist. Ein Rest der

sterbender Krieger im Mus. Torlonia

Fig. 78.

Fig. 79.

Schwertspitze (Fig. 76), der aus der rauhen Oberfläche der antiken Basis herausgemeißelt ist, soll nach Schreiber (Arch. Zeit. 1879, 64) modern sein. Indessen scheint er mir ebenso sicher antik als der unter dem linken Knie sichtbare schildartige Gegenstand, nur sind beide in neuerer Zeit mit dem Meißel übergangen. Der übrige Teil des liegenden Schwertes ist samt dem entsprechenden Teil der Basis modern. Diese Figur soll bis zu den 70-er Jahren des vorigen Jahrhunderts auf der unter dem linken Knie befindlichen Stütze eine Künstlerinschrift römischer Zeit: Φιλούμενος ἐποίει, getragen haben. Benndorf (Gött. Gel. Anz. 1871, 606), der die Statuen noch im Freien vor der Hauptfaçade des Casino grande der Villa Albani sah, scheint die Inschrift noch gelesen zu haben. Nach Schreiber soll diese Stütze mit der Inschrift in die moderne Basis aufgenommen, der darüber hervorragende Teil behauen und verschmiert worden sein. Heute läßt sich davon nichts entdecken.

Der Marmor ist weiß, dünnkörnig, glänzend, grauviolett gestreift. Die Patina ist teilweise künstlich.

Der Krieger ist mit einem gegürteten, kurzärmeligen Chiton aus einem dicken Stoff bekleidet. Darauf weisen schwere lederartige Falten und der Umstand, daß beide Ärmel am unteren Rande mit einer Art von kurzen und breiten Fransen besetzt sind. An der linken Schulter ist ein balteusartiger Umhang zusammengeknotet, der, obwohl zum großen Teil modern, doch gesichert ist. Man sieht bestimmt, daß er, je mehr nach unten und nach rückwärts, desto mehr sich verbreitert und daß kein weiterer Gegenstand sich jemals unter der rechten Achsel

Fig. 80.

befand; eine Schwert- oder Dolchscheide müßte den Umhang belasten und anspannen, was nicht der Fall ist. Aus allen diesen Anzeichen, besonders aus der Zusammennestelung an der linken Schulter ergibt sich, daß wir nicht einfach einen Schwertriemen, sondern eine Schleuder vor uns haben. Tatsächlich finden wir sie auf den Monumenten (Daremberg-Saglio, Dictionn. des antiquités s. v. funda, fig. 3223—28) als ein einfaches Band ohne besondere Ledertasche oder Verdickung für Geschosse dargestellt. Vgl. H. Droysen, Heiligtum der Athena Nikephoros S. 113

zu Taf. 49, 16 und 21. Die Tracht läßt hier eher einen griechischen als einen gallischen Schleuderer vermuten. Zwar erzählt Strabo IV 4, 3 und Caes. b. g. V 43 auch von gallischen Schleuderern, aber diese kämpften, wie aus der rechten Ecke des Sarkophagreliefs in Pisa ersichtlich ist (unsere Taf. VII b), ganz nackt. Jedenfalls gewinnen wir von der in Rede stehenden Statue den Eindruck eines fest knieenden Kriegers, der vor einem Augenblick mit der Schleuder gekämpft hat; sobald es aber zum Nahkampf gekommen ist, hat er sie über die Schulter umgehängt und zu einer anderen Waffe, vielleicht einer Lanze, gegriffen. Auch der segmentförmige, in sehr flachem Relief herausgemeißelte Gegenstand, auf dem er kniet, scheint eine leere, zur Aufnahme der Steine bestimmte Schleudertasche zu sein (Fig. 76). Unbestimmt muß es bleiben, wem das in der Nähe befindliche Schwert, an dem, wie gesagt, nur die Spitze antik ist, gehörte; jedenfalls diente es zur Charakteristik des Schlachtfeldes.

33) Ein mit dem rechten Bein knieender Jüngling, abg. Museo Torlonia, tav. 70, n. 279 und Clarac-Reinach, tav. 520, 1. — Hier Fig. 80—84.

Knieender Jüngling im Mus. Torlonia

Hoch (ohne die moderne Basis)	0·66 *m*
» (mit der Basis)	0·80 *m*

Die Plinthe — so weit antik — ist 0·87 *m* lang, 0·53 *m* breit. Neu: Hals (aus Gips), linkes Bein unterhalb der Tunika mit Ausnahme der Fußspitze, die mit der antiken Plinthe ein Ganzes bildet, ferner linker Arm zusammen mit der linken Schulter und Fibel; rechter Arm mit der Schulter und dem Schwert (aus Holz). Benndorf (Röm. Mitteil. 1886, 116, n. 258) hielt diesen Arm für antik und vorzüglich gearbeitet. Ich kann nach mehrmaliger Untersuchung versichern, daß beide Arme modern sind. Neu sind ferner: rechte Ferse und die kleine Zehe des rechten Fußes, der ganze Rand der Basis, die sonst zum größten Teil antik ist. Auch einzelne Gewandfalten sind ausgebessert. Nach Schreiber (A. Z. 1879, 64, n. 258) ist auch der Kopf modern, was nicht mehr zutrifft. Seine Angabe erklärt sich damit, daß die Statue zu ihrer Zeit tatsächlich einen anderen, und zwar ganz neuen Kopf hatte, der heute einer Herme in demselben Zimmer aufgesetzt ist, während der gegenwärtige Kopf des Kriegers gewiß antik ist und vor einigen Jahren eine Herme schmückte, welche im Mus. Torlonia, tav. 68, n. 269, abgebildet ist. Doch davon später. Jetzt ist noch nachzutragen, daß die Gewandfalten vielfach ausgebessert sind und daß der Torso der Statue aus weißem, feinkörnigem, durchsichtigem, etwas grau gestreiftem Marmor ist.

Fig. 81.

Die Stellung der Beine ist zwar durch die mit der Plinthe zusammenhängenden Überreste gegeben, aber ihre Ergänzung ist weniger gelungen als bei der anderen Statuette. Besonders stört die unschöne, gezwungene Haltung des linken Kniees; vielleicht war es mehr nach unten geneigt.

Auch die Ergänzung des linken Armes ist falsch. Wie der Zug der Falten auf dem Schulterblatt rückwärts beweist, war die linke Schulter, die in der Ergänzung entschieden zu breit geraten ist, mehr nach vorne bewegt und hielt vielleicht einen Schild. So kommt die Ergänzung des linken Armes, wie sie noch in Claracs Zeit vorhanden war (abg. l. c.), der Absicht des Künstlers viel näher als die gegenwärtige. Die Ergänzung des rechten Armes wird wohl das Richtige getroffen haben. Das mit Nachdruck wiedergegebene Brustblatt weist darauf hin, daß der Arm herunterhing; gewiß hielt er eine Waffe.

Direkte Wiederholungen des Motivs sind mir nicht bekannt. Eine gewisse Ähnlichkeit bietet die bei Michaelis Jahrb. VIII. 126 abgebildete Amazone Cavalieris. Eine Umbildung mit sehr wesentlichen, den Rythmus der Figur alterierenden Veränderungen findet man auf einer Urne in Siena (Fig. 121). Vor dem Pferde kniet da nach Art unserer Statuette eine ähnlich bekleidete Figur, nur ist ihr Oberkörper mit dem hoch erhobenen Schwert nach der entgegengesetzten Seite gedreht und ihr Kopf nach rückwärts gewendet. Eine weitere Umbildung des Motivs ist es, wenn wir auf dem Sarkophag in Palermo (unsere Taf. IIa) am linken Ende einen knie-

Fig. 82.

Fig. 83.

enden, nackten Barbarenjüngling in der Rückansicht erblicken, der den Kopf erhoben, die Linke mit dem Schilde hoch nach vorn emporstreckt, während die Rechte das Schwert schwingt. Derselbe Jüngling in derselben Gruppierung, nur in Profilansicht dargestellt, kommt ebenfalls auf einem Relief in Trier vor (Hettner, Katal. n. 458 *b*; linke Langseite). Wohl kann man daraus schließen, daß auch die Statuette mit einem Reiter gruppiert war.

Nach Th. Schreiber (Gallierkopf in Gizeh S. 28) sind beide Figuren des Philumenos aus dem Kreise der Kopien verloren gegangener Gruppenteile auszuscheiden. Brunn, der zuerst die Zugehörigkeit der Torlonia-Statuetten zu dem attalischen Anathem erkannte, hielt beide für Gallier. Indeß weist die regelrecht gegürtete Exomis des zweiten Jünglings darauf hin, daß wir einen griechischen Krieger vor uns sehen. In der ersten Figur haben wir ebenfalls einen griechischen Schleuderer erkannt. Demnach waren auch einige Griechen in den attalischen Gruppen knieend dargestellt, in einer Haltung, wie wir sie ähnlich an verschiedenen Statuetten von Galliern gefunden hatten. Nur ist das Knieen bei ihnen nicht als eine Folge der Verwundung oder des Ermattens, sondern als eine Maßregel der Vorsicht oder Kampfweise aufzufassen. Allerdings läßt sich nicht sagen, ob die besprochenen Figuren zu der Amazonengruppe, zur Marathon-

schlacht, oder schließlich zu der Schlacht der Pergamener gegen die Galater gehörten. Dies würde sich nur dann entscheiden lassen, wenn die Köpfe der Jünglinge erhalten wären. Nun ist der Kopf des ersten Jünglings modern, der Kopf des andern sicher antik, aber nicht zugehörig. Abgesehen davon, daß er schlecht aufgesetzt ist, scheint er im Vergleiche mit dem Körper zu klein. Dazu kommt, daß er in einem anderen, und zwar in einem weißen, feinkörnigen, bläulich geäderten, sog. kleinasiatischen Marmor gearbeitet ist. Trotzdem passen die Maße im allgemeinen und besonders der Stil vorzüglich zu dem Stile des Torso. Es entsteht also die Frage, wie sind diese Übereinstimmungen und diese Widersprüche zu erklären?

34) Betrachten wir den Kopf näher (Fig. 82, 83, 84). Er ist vollkommen erhalten; nicht einmal die Nasenspitze ist abgebrochen. Nur die Haarpartien über der Stirn und an der linken Seite des Hinterkopfes waren offenbar stark abgescheuert und sind in moderner Zeit flach und steif nachziseliert. Da, wo das Haar unbeschädigt geblieben ist, wie hinter dem rechten Ohr, ist es tief unterschnitten und scharf ausgearbeitet. Scheitel bis Halsansatz 0·19 *m*; Haaransatz bis Kinnspitze 0·13 *m*. Er hat also ganz die Gesichtslänge des tot hingestreckten Gallierjünglings aus Venedig. Bei den anderen venetianischen Kriegern beträgt sie 0·113 und 0·115 *m*. Auch die Marmorgattung ist dieselbe. Mit den Statuetten in Venedig teilt er auch die großen Gesichtszüge, in denen nur das Wesentliche wiedergegeben ist. Mit ihnen hat er ferner den höchst energischen, aufgeregten Gesichtsausdruck gemein, der sich besonders in den scharf zusammengezogenen Brauen, in dem aufwärts gerichteten Blick und dem geschlossenen Munde kundgibt. Sein Auge ist tief eingebettet und von stark ausladenden Muskeln beschattet; die Nase hat ein gerades Profil. Wir gewinnen den Eindruck eines Kunstwerkes ersten Ranges, welches ganz auf der stilistischen Stufe der attalischen Gallierfiguren steht.

Fig. 84.

Der Kopf stellt aber gewiß keinen Gallier, sondern einen Griechen dar. Das Haar, das bei den Barbaren in wirren, struppigen Büscheln zurückgestrichen ist, fällt hier in schönen, ruhigen Locken auf den Nacken herunter. Auch die Profillinie ist nicht die eines Barbaren, sondern die eines hellenistischen Griechen mit reich modellierter Stirn, leicht geschwungener Nasenlinie, stark entwickeltem, ausdrucksvollem Kinn. Charakteristisch ist auch der Flaum an den Wangen, der sog. Alexanderbart. In kunsthistorischer Beziehung knüpft dieser Typus an die Köpfe der Griechen am Alexandersarkophag an. Seine nächsten Verwandten sind die Gesichter der von dem Pferd der Borghesischen Amazone niedergeworfenen Athener (Jahrb. d. Inst. II. Taf. 7), so sehr sie auch durch die handwerksmäßige Ausführung des spätrömischen Kopisten vergröbert wurden.

Wir haben also einen in seiner Art einzigen Kopf vor uns, den Kopf eines Griechen aus der »besseren« Kopienserie. Man hat bis jetzt den Mangel an Kopien der Sieger verschieden erklärt. Einige glaubten, die Griechen seien auch im Originalwerke nicht dargestellt gewesen, weil sein Urheber nur die Niederlage der Gallier in einer Anzahl von Besiegten und Toten wiedergeben wollte. So noch H. Lucas (Neue Jahrb. f. d. kl. Altert. IX. 430), der sogar aus diesem Anlaß eine Abhandlung über die Einfigurengruppen, wie er sie nennen möchte, in Aussicht stellt. Andere dagegen (vor allen Milchhöfer, 42. Berl. Winckelmanns-Programm S. 29) meinten, in der bronzenen Originalgruppe hätten die Griechen gewiß nicht gefehlt, aber pergamenische

Kunsthändler und spätere Liebhaber hätten ausschließlich an den realistischen Figuren der Gallier Gefallen gefunden und sich nur diese extra kopieren lassen. Allerdings soll ja nicht geleugnet werden, daß in der römischen Epoche unzählige Male Einzelfiguren aus Gruppen herausgelöst und wiederholt wurden, aber es wäre höchst sonderbar, wenn damals niemand auch den Gestalten der Galliergegner ein künstlerisches Interesse abzugewinnen verstanden hätte. Nun löst sich die Frage einfach so, daß die Figuren der attalischen Griechen in unserem Denkmälervorrat nicht fehlen, nur sind sie viel schwieriger herauszufinden, weil sie sich weder durch Frisur, noch durch Gesichtszüge, noch durch Tracht von Idealfiguren unterscheiden [1]).

Torso in Pal. Doria

35) In die Reihe der Figuren der Griechen gehört meiner Ansicht nach ein männlicher Torso im Palazzo Doria (Matz-Duhn Nr. 1086, wo die ältere Literatur angegeben ist). Abg. Clarac-Reinach p. 529, 6. Hier Fig. 85, 86, 87. Er ist jetzt zur Statue eines Gladiators ergänzt, der, fest auf dem linken Bein, das rechte vorgeschoben, mit dem Schwerte einen Hieb pariert, während die Linke stark zurückgezogen ist und einen Zipfel des Mantels hält. Die Statue mit der Plinthe ist circa 1·30 *m* hoch. Der Marmor eher hellgrau als weiß, aber, wie mir scheint, keinesfalls »kleinasiatisch«, sondern sog. grechetto. Die Statue ist gelb angestrichen, um dem Ganzen die gleiche Oberfläche zu geben. Neu ist: der Kopf mit dem Nacken und Halse bis zur Halsgrube, beide Arme mit dem Mantel, so weit er vorn sichtbar ist und hinten auf der linken Schulter aufliegt; doch ist das rückwärts herunterhängende Stück antik. Modern sind ferner: die Plinthe mit der Stütze, beide Beine, das linke hinten bis zu der Stammspitze, vorn bis zum oberen Rande des Mantels; an dem rechten ist sogar die Hüfte und eine Hälfte des Gesäßes modern. Kleine Flecken aus Gips sind im Rücken eingesetzt.

Maximalhöhe des Torsos (so weit antik)	0·39
Brustwarzendistanz	0·233
Halsgrube—Nabel	0·279
rechte Brustwarze—Nabel	0·196
linke Brustwarze—Nabel	0·225
rechte Brustwarze—Halsgrube	0·14
linke Brustwarze—Halsgrube	0·15
Halsgrube—Scham	0·418
Maximalbreite im Rücken	0·322

Die Maße sind also ein wenig größer als diejenigen der Gallier. So ist die Brustwarzendistanz hier nur um 0·03 *m* größer als bei dem Pariser Gallier, dagegen um 0·068 *m* größer als bei den venetianischen Figuren; andererseits ist die Maximalbreite im Rücken gemessen hier um 0·008 *m* geringer als bei dem gebückt liegenden Gallier in Neapel. Diese Unterschiede dürften

---

[1]) Ich habe eine Zeitlang geglaubt, daß uns im Mus. Torlonia, tav. LXIX., n. 276. ein zweiter Kopf eines zu dem attalischen Anathem gehörigen Griechen erhalten sei. Scheitel bis Halsansatz 0·195 *m*; Haaransatz bis zur Kinnspitze 0·13 *m*. Weißer Marmor, gelblich angestrichen. Der Hals war abgebrochen, der Bruch ist aber überschmiert. Nase vollkommen erhalten. Der Typus erinnert stark an den vorigen Kopf; nur ist hier der Ausdruck ganz ruhig und alle Formen, die dort einer gewissen Größe nicht entbehren, sind hier kleinlich. Die Haarbüschel kleben an dem Schädel, die Ohrmuscheln sind steif; die Lippen haben keine präcise Form. Soll der Kopf antik sein, so müßte man annehmen, daß seine Epidermis gänzlich abgearbeitet worden ist. Aus erneuerten Untersuchungen ergab sich jedoch für mich die Wahrscheinlichkeit, daß der Kopf ein modernes, unter dem Einfluße des ersten Kopfes angefertigtes Machwerk ist, das die Bestimmung hatte, zu dem authentischen Kopfe ein Gegenstück zu bilden. Photographieen bei mir.

sich vielleicht dadurch erklären, daß die Figuren der griechischen Krieger etwas stärker als die der Gallier gebildet wurden. Denn als Überrest einer wahrscheinlich griechischen Kriegerfigur halte ich unseren Torso wegen des Mantels, der von der linken Schulter herabhängt. Allerdings läßt sich vorderhand nicht entscheiden, zu welcher Gruppe des attalischen Weihgeschenkes unsere Figur gehörte.

Fig. 85.

In Bezug auf den Stil ist der Torso für die hellenistische Epoche höchst charakteristisch. Alle Muskeln sind scharf hervorgehoben, der Brustkorb herausgepreßt, der Bauch eingezogen. Sowohl die Rückenlinie wie die Linea mediana beschreiben einen gelinden Bogen, woraus sich ergibt, daß der Krieger in sehr gezwungener Haltung dargestellt war. Der Torso war offenbar nicht für die Frontansicht gearbeitet; die rechte Flanke war vorgeschoben, die linke wich stark zurück. Allerdings ist der antike Teil des Gewandes streng und flach behandelt, aber man darf nicht vergessen, daß es sich an der Rückseite befindet und nicht gesehen werden sollte. Mit einem Wort: wir sehen an der Statuette alle charakteristischen Merkmale der pergamenischen Kunst, wie schon von Duhn (a. O.) bemerkt hat. Dagegen hat Benndorf (Arch. epigr. Mitteil. a. Österr. III. 77) die Statue für eine verkleinerte Aristogeitonreplik gehalten. Doch stimmt die Bewegung der Torsi nicht überein, auch der Rücken ist an dem Torso Doria viel lebendiger und ausführlicher gestaltet.

Im Zusammenhang damit sind zwei stark ergänzte Kriegerstatuetten des Berliner Museums, Kat.-Nr. 491 und 492, zu beachten. Abgebildet in der Beschr. ant. Skulpturen des Berl. Mus. S. 191 [1]) und bei Clarac-Reinach p. 186, n. 1, 2. Photographien bei mir. Beide stammen aus der Sammlung Polignac, wurden also in den Jahren 1725—1732 in Rom entweder »dans les ruines du Palais de Neron« oder »dans celles du Palais de Marius, qui était entre Rome et Frascati« gefunden. Vgl. Athen. Mitteil. I. 169; 307. Man könnte versucht sein, in Nr. 491 einen Griechen, in Nr. 492 einen Orientalen aus dem attalischen Weihgeschenk zu erkennen. Dafür würde der thasische, also wohl mit dem »kleinasiatischen« identische Marmor, aus dem beide verfertigt sind, sprechen, außerdem die obere Einfassung der Schwertscheiden mit dem Riemen, die ähnlich oben bei Nr. 6, 7 (bis) und 8 wiederkommt, schließlich bei Nr. 491 eine von einem vorn geknoteten Gürtel zusammengehaltene Exomis, die wir oben bei Nr. 33, unten bei Nr. 37 und bei Clarac-Reinach 531, 1 treffen. Indes sind die Maße im Vergleiche mit den Gallierstatuetten um ein Viertel zu klein. Der tote Venetianer mißt vom rechten Ballen bis zum Scheitel 1·135 *m*, also um 0·3 *m* mehr als die Berliner Krieger, von denen Nr. 491 ohne die moderne Plinthe 0·842 *m*, Nr. 492 sogar 0·825 *m* hoch ist. Bei dem selbst für Bronze recht geringen Format der attalischen Originale würde es natürlich sein, wenn für Kopien in Marmor ein größerer, nicht ein geringerer Maßstab gewählt würde. Dagegen liegt die Sache ganz normal, wenn wir erwägen, daß der Maßstab der Berliner

[1]) Zu Nr. 491 ist folgendes nachzutragen: Der antike Teil des Rumpfes mißt 0·618 *m*. Von dem Schilde ist nichts antik. Der untere Teil des linken Oberschenkels und der obere Teil des linken Unterschenkels ist antik, dann gebrochen und geflickt. Füße und Basis sind modern und von anderem Aussehen als das Kniestück; die Kniescheibe ist von Gips. Der Gürtel ist vorn und hinten gleich breit. Doch fällt vorn und hinten der Gewandbausch ein wenig darüber. Zu Nr. 492: Über dem Ärmelchiton (Ärmelfalten am linken Oberarm deutlich) ein gegürtetes Wams von dickerem Stoff. Der Rand des Ärmelchitons an beiden Schultern deutlich (an der rechten Schulter fällt er mit dem Bruchrand zusammen). Der Gürtel vorn und hinten gleich breit. Doch fällt hinten der Gewandbausch ein wenig darüber. Die Ausführung ist hier sehr flau.

Figuren dem in spätrömischer Zeit oft gebrauchten Format von halber Statuengröße entspricht. Der Stil weist auf eine ältere Epoche hin. Die Figuren sind, obwohl nach links, beziehungsweise nach rechts stürmend, doch im wesentlichen frontal komponiert, die Gewandfalten sind hart und flach behandelt — beides Anzeichen von Werken, deren Originale spätestens im vierten Jahrhundert zu suchen sind.

Unter den Griechen, die in dem attalischen Weihgeschenk als Gegner der Barbaren auftraten, haben wir eine Anzahl von Reitern festgestellt. Schon Malmberg (Jahrb. d. Inst. I. 212) hat die Gallierschlacht als einen Reiterkampf bezeichnet. Die Amazonengruppe erhielt zwar auch durch die Pferde ihren besonderen Charakter, aber nach Habichs eindringenden Untersuchungen (vgl. besonders S. 83) war es ein Kampf von berittenen Amazonen mit griechischen Fußkämp-

Fig. 86.

Fig. 87.

fern. In der Marathonschlacht scheint die Reiterei, wenigstens auf Seite der Griechen, keine hervorragende Rolle gespielt zu haben. Wenn wir also im nachstehenden unter den Reiterstatuetten entsprechenden Formats Umschau halten, so kann der eventuelle Erfolg besonders der Galliergruppe zu gute kommen.

Reiter in Neapel
Salis, Altar von Pergamon S. 35

36) Im Museum in Neapel ist jetzt zusammen mit den Figuren der unterliegenden Barbaren und Barbarinnen, wofür doch Amazonen den Attikern galten, auch ein aus der Sammlung Farnese stammender, gepanzerter Reiter aus weißem, feinkörnigem Marmor aufgestellt, der in den Maßen ziemlich den übrigen Bestandteilen des Weihgeschenkes entspricht und von Lange (Bull. d. Inst. 1882, 73) tatsächlich für dazu gehörig erklärt wurde. Abg. Clarac-Reinach pl. 519, 5. [482/4] Indes ergibt sich aus der näheren Untersuchung, daß an dem Werke beinahe alles ergänzt ist, was unsere Fig. 89 veranschaulicht. Neu ist also die Plinthe mit dem Stamm und den hinteren Unterschenkeln des Pferdes, der Schweif, der ganze Vorderkörper des Pferdes bis zu

den Knieen des Reiters. Am Reiter sind ergänzt: der ganze Oberkörper bis zum oberen Rande des Gürtels mit dem Kopfe und beiden Armen, beide Beine vom Chiton abwärts, das Schwert mit der Stütze. Die Stellung des Reiters ist jedoch durch den zurückgeschobenen rechten und vorgeschobenen linken Oberschenkel gegeben. Dazu kommt, daß die Bruchlinie des antiken Teiles, die vorn längs des Gürtels geht, an der Rückseite bis zum oberen Rande der oberen Laschenreihe herabfällt, wodurch der antike Teil des Torsos sich noch beträchtlich verringert. Kurz, von der ganzen Statue kommt nur ein ganz geringer Teil des Unterkörpers am Reiter und die hintere Hälfte des Pferderumpfes in Betracht. Obwohl die in zwei Reihen disponierten Panzerlaschen mit denen der bronzenen Alexanderstatuette in demselben Museum (abg. Brunn, Denkm. Taf. 356 b) eine gewisse Ähnlichkeit zeigen, ist doch der Gürtel ganz anders behandelt und die Sitzweise des Reiters sehr verschieden. Auch die Formgebung des Pferdekörpers hat keine ausdrücklichen, hellenistischen Kennzeichen. Mit einem Wort: die Zugehörigkeit dieser Figur zum attalischen Anathem läßt sich nicht wahrscheinlich machen. Mit Recht wurde sie von Th. Schreiber aus der Reihe der Kopien ausgeschieden und von Clarac (Texte V. 104) als Rest einer Kaiserstatuette erkannt.

Von anderen Figuren ähnlicher Größe dürfte vielleicht noch die sog. Commodusfigur zu Pferde in der Sala d. animali des Vatikans n. 139 in Betracht kommen. Helbig, Führer Nr. 166. Abg. Clarac-Reinach p. 591, 6. Indes hat das Pferd noch den älteren Typus des Kopfes, voll nervösen Lebens, aber mit dem bekannten attischen Profil und mit dem kurzen und dicken Halse. Die Behandlung der übrigen Körperformen und des Gewandes ist zwar summarisch, deutet aber ebenfalls auf ein älteres, vorpergamenisches Vorbild zurück.

37) Dagegen würde zu dem Stile des attalischen Weihgeschenkes eine Reiterstatuette sehr gut passen, die sich in Marbury Hall befindet (Michaelis, Anc. Marbles p. 507, n. 15). Sie wird gewöhnlich als Amazone oder als «Paris equestris» bezeichnet, offenbar wegen allgemeiner Verwandtschaft mit der Neapler Bronzestatuette einer Amazone (abg. Brunn, Denkm. Taf. 355 a). Indes hat schon Clarac, V 810 B, 2028 C (Clarac-Reinach pl. 482, 4) und nach ihm Michaelis erkannt, daß wir es mit einem gewöhnlichen Reiter zu tun haben. Leider war es mir unmöglich, die Statue persönlich in Augenschein zu nehmen. Meine Kenntnis beruht einzig auf Michaelis' Angaben und zwei mir vom Besitzer der Sammlung gütigst zur Verfügung gestellten Aufnahmen, von denen eine, hier Fig. 88, abgebildet wird. Die Figur soll aus pentelischem Marmor gearbeitet, 1·18 *m* hoch (die Höhe des Reiters 1·04 *m*) und stark ergänzt sein. Neu sind am Reiter: der Kopf mit der «phrygischen» Mütze, der rechte Arm, die unteren Teile beider Beine; am Pferde der Kopf mit einem Teil des Halses, alle vier Beine, der ganze Schweif und Stamm bis auf den antiken Ansatz. Dargestellt ist ein Reiter auf einem dahinsprengenden Rosse. Nur mit einer gegürteten Exomis bekleidet, hält er in der Linken den Zügel und wendet sich nach rechts, um mit der erhobenen Rechten einen Stoß nach unten zu führen.

Die sehr ungeschickten, ungefügen Ergänzungen und Stützen erschweren uns in hohem Grade die Feststellung eines richtigen Urteils über den künstlerischen Wert dieses Bildwerkes. Die Einzelheiten sind — soweit antik — sehr schön. Alle Muskeln sind angespannt, unter der Haut bemerkt man zahlreiche Adern, wodurch ein zartes Licht- und Schattenspiel entsteht. Das Pferd ist offenbar ein Vollblut, feurig, zum Sprunge sich bäumend — ein echtes Schlachtroß, den Pferden der attalischen Amazonen in Neapel und in der Villa Borghese in Rom weit überlegen. Andererseits haben die Pferde des Helios auf dem großen pergamenischen Fries einen ähnlichen Schwanenhals mit diagonalen Falten und Hautzusammenschiebungen wie hier. Von den nackten Körperteilen ist an dem Reiter zu wenig erhalten, um einen Vergleich zu ermöglichen, aber die exomisartige Gewandung ist bekanntlich in der pergamenischen Kunst beliebt und erinnert in der Hauptsache an die zweite Statuette im Museo Torlonia alla Lungara (oben Nr. 33). Wir finden

hier denselben am entblößten Oberschenkel umgelegten Chitonrand, dieselbe Anhäufung der Falten über der eingedrückten Hüfte. Die Art der Gürtung ist wiederum ähnlich wie bei der berittenen attalischen Amazone in Neapel. Das Motiv des Reiters — eine halbe Wendung nach der Seite — ist zwar im pergamenischen Kunstkreise und an späteren, von Pergamon abhängigen Werken sehr beliebt, kann aber als solches nichts beweisen, da es sich immer einstellen mußte,

Fig. 88.

wenn man einen Reiter von der einen Breitseite sehen lassen wollte. Es kommt schon im vierten und fünften Jahrhundert vor. Über die Beliebtheit dieses Motivs bei Lysipp und seiner Schule handelt E. Pottier in den Mélanges Nicole p. 427 fg.

Zum Schluß ist noch zu erwähnen, daß bereits Brunn (Kl. Schriften II. 425) griechische Gegner der attalischen Gruppen in einigen ihm damals nur aus Abbildungen bei Clarac bekannten Figuren vermutet hat. So in zwei Bronzefigürchen, welche einen nach Art des Menelaos aus der

Pasquinogruppe bewegten bärtigen Griechen darstellen. Eine (= Clarac-Reinach p. 498, 3) befindet sich jetzt im Pariser Cabinet d. médailles et des antiques (abg. Babelon, Cat. d. bronzes n. 815), die andere im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien (abg. R. v. Schneider, Antikensammlung, Taf. XXXII). Ferner rechnete er den bekannten Dresdener Athleten (= Clarac-Reinach p. 529, 2) zu den großen Figuren der Galliergegner. Abgesehen von anderen Rücksichten ist diese Annahme schon aus dem Grunde unhaltbar, weil alle diese Gestalten, denen auch ein Bronzefigürchen in Parma (abg. Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 726) zuzurechnen ist, den Stil des V. oder IV. Jahrhunderts zeigen, jedenfalls älter sind als das attalische Anathem.

Mit anerkennenswerter Zurückhaltung hat Habich (Amazonengruppe, S. 77, Anm. 3) auf eine als Gladiator mit einem Löwen ergänzte, leider schon zu Claracs Zeit verschollene Figur (Clarac-Reinach 531, 1) hingewiesen, und möchte in ihr den von Bellièvre beschriebenen Sieger: »qui vittam in capite gerit et stat curvus in terram, ac si alium sub se iugularet« erblicken. Unzweifelhaft ist sie mit den kleinen Attaliden in vielen Zügen verwandt und der Vergleich mit einer von uns unten (Nr. 39) in Betracht gezogenen Relieffigur rechtfertigt diese Vermutung. Indes hat sie einen behelmten Kopf; dagegen spricht Bellièvre von einer Haarbinde. Man müßte also — ohne zwingende Gründe — voraussetzen, daß der echte Kopf der beschriebenen Statuette verloren gegangen ist und nachher ergänzt wurde. Ferner ist der Gladiator Giustiniani offenbar ein Grieche. Bei der Bellièvreschen Statuette ist aber nicht ausgeschlossen, daß sie einen Gallier darstellte. Auf etruskischen Urnen finden sich Haarbinden auch auf den Köpfen der Gallier, und warum sollte nicht einmal ein Gallier als Sieger dargestellt worden sein? So lange man also darüber nichts weiß, darf man keine Identifikation vornehmen, geschweige denn mit einer Figur, von der weder die Größe noch die Ergänzungen bekannt sind. Ebenfalls muß ich den Vorschlag S. Reinachs (Gaulois p. 20) ablehnen, anstatt »vittam« »mitram« zu lesen und die beschriebene Statuette mit dem vatikanischen Perser zu identifizieren.

Von diesem Stadium der Forschung aus wird es gut sein, auf die oben einzeln hervorgehobenen barbarischen Kennzeichen der pergamenischen Gallier noch einen Blick zu werfen und sie zu einem Gesamtbilde zusammen zu fassen. Vor allem ist mit Nachdruck festzustellen, daß es sich hier nicht um konventionelle, den Darstellungen der Satyrn und Giganten analoge, rein phantastische Schöpfungen, sondern um einen ausgesprochenen, der Wirklichkeit abgewonnenen, durch die Kunst veredelten Rassentypus handelt. Es ist in erster Linie das Quadratgesicht mit stark knochigen Wangen, das diesen fremdartigen Eindruck hervorruft. Dazu gesellt sich bei den Adeligen der Schnurrbart, bei den von niedriger Herkunft auch der Vollbart, bei allen ohne Unterschied die Art, wie die Augenbrauen mit einem gelinden Bogen in den Nasenrücken übergehen. Wir finden hier nie jenen scharf gezeichneten rechten Winkel, der für die Griechen fast noch mehr bezeichnend ist als das regelmäßige Profil. Auch das struppige, um die Stirn herum emporstehende Haar, das auf den Nacken mähnenartig herunterfällt, erhöht die Fremdartigkeit der Erscheinung (vgl. Diodor, V, 28). Das Bild wird noch durch die ausgeprägte Brachycephalie, durch die ungewöhnlich große Entfernung der Kinn- und Nasenspitze, durch die niedrige Stirn, den dicken und sehnigen Hals, das breite und derbe Kinn vervollständigt. Ebenso genau ist die gallische Körperform, wenigstens in den großen attalischen Figuren, beobachtet. Die Gallier sind als mächtige, vierschrötige Gestalten von saftiger, aber nicht üppiger Leibesbeschaffenheit dargestellt (vgl. Pausan. X. 20, 4). Ihren Muskeln merkt man an, daß sie nie eine athletische Schule durchgemacht haben, vielmehr in schwerer Arbeit und im rauhen Klima stark geworden sind. Man beachte die massigen Beine und Arme, die starken Knöchel und Handgelenke, die schwielichten Hände und Füße, die harte, locker gespannte Haut. Es sind dieselben Rassenmerkmale, die von S. Reinach (Bronzes figurés p. 225) und von J. Strzygowski (Jahreshefte, IV. 194 fg,) bei den Keltenbildern der gallo-römischen Kunst, von Hamy (Anthropologie,

„Barbarische Kennzeichen"

1907, p. 137) bei den vorgeschichtlichen »Protoligurern« und bei den heutigen Auvergnaten festgestellt wurden. Aber während sie in der spätrömischen und karolingischen Zeit von unbeholfenen Händen einheimischer Handwerker geprägt werden, sind sie hier mit allen Mitteln der pergamenischen Kunst wiedergegeben, welche besonders das Haar, das Auge und den Kontrapost der Glieder zum packendsten Ausdruck zu gestalten weiß.

Die etruskischen Gallierdarstellungen, zu denen wir nun übergehen, sind nicht so leidenschaftlich und schwunghaft bewegt, entbehren sogar oft jeder Durchgeistigung, jeder edleren Beseelung, verraten aber bei oft stümperhafter Ausführung durchweg eine so lebendige und naturalistische Auffassung der Rasseneigentümlichkeiten, daß manche dieser Bilder wie Porträts anmuten und das Auge eines noch so gleichgültigen Zuschauers fesseln.

Fig. 89.

Fig. 90.

IV.

MOTIVE DER ATTALISCHEN FIGUREN AUF ETRUSKISCHEN URNEN.

Vgl. v. Salis, Altar von Pergamon S. 152

Einige von diesen Urnen haben wir schon oben im Zusammenhange mit entsprechenden Rundfiguren beschrieben und abgebildet (Fig. 56, 66). Hier sind noch diejenigen Werke zu berücksichtigen, welche die Gallierkämpfe in verwandtem Stil, aber in größeren Gruppen zur Darstellung bringen und die zwar oben gelegentlich (S. 31, 50, 53, 59) erwähnt wurden, jedoch noch keine gebührende Würdigung gefunden haben. Es wird sich dabei zeigen, daß sogar jene Urnen, die Barbarenkämpfe in verflachter Weise wiedergeben, somit nichts Charakteristisches bieten, vom methodischen Standpunkt aus wichtig sind, denn sie beweisen, daß die Künstler auch in den Fällen, wo griechische Muster ihrer Werke sich direkt nicht nachweisen lassen, nicht Gallierkämpfe in Italien abbilden, sondern von griechischen Denkmälern abhängig sind, nämlich von Darstellungen der Gallierkämpfe in Griechenland oder in Kleinasien, die aber von den etruskischen Künstlern nicht mehr verstanden wurden. Nach ihren Hauptmotiven lassen sich die betreffenden Urnenreliefs in zwei Serien zusammenfassen.

A) EIN AUF EIN KNIE GESUNKENER BARBAR WIRD VON EINEM FUSZGÄNGER ABGESCHLACHTET.

Diese Gruppe kommt in Verbindung mit anderen Figuren auf folgenden zwei Urnen vor:

38) Florenz, Mus. arch. Nr. prov. 16 M. Hier Fig. 90 nach Phot. Alinari 17,039. Gefunden in Città della Pieve. Aus Alabaster. Der Kasten 0·83 *m* lang, 0·58 *m* hoch, 0·41 *m* tief. Auf dem Deckel (0·86 *m* lang, 0·445 *m* tief, 0·44 *m* hoch) ein halb liegender behäbiger Mann mit Patera, Brustkranz und Siegelringen. Auf dem Vorderrande des Deckels eine etruskische Inschrift: Larth Purni Curce; vgl. Gamurrini Appendice 561, Pauli n. 1638 (?).

Das Relief der Vorderseite zeigt in drei Gruppen die Niederlage der Gallier. In der Mitte das oben bezeichnete Hauptmotiv. Der Krieger — nackt, unbärtig, mit wallendem Haar — trägt auf dem Kopf einen Helm von der Form eines Hundekopfes. In der Linken hält er einen Rundschild, in der Rechten schwingt er mit einem breiten Gestus, den wir schon vom Perikles des

Fig. 91.

Fig. 92.

Strangfordschen Parthenos-Schildes her kennen, ein Langschwert gegen den Jüngling, der, den ovalen Schild erhoben, in der Rechten ein Schwert hält. Er ist als Gallier durch den Torques gekennzeichnet und erinnert lebhaft an den Torso von Delos. Sonst sind beide kämpfende Gestalten sehr ähnlich nicht nur im Gesichtstypus und Haar; gleich sind auch ihre Schwerter und beinahe gleich sind ihre Schilde. Der etruskische Künstler hat offenbar gedankenlos Typen aneinandergereiht. Ebenso verflacht ist die Charakteristik der linken, aus einem Reiter und einem Unterliegenden bestehenden Gruppe. Der Reiter, offenbar ein Knabe, hat nur ein kurzes Mäntelchen am Rücken und auf dem Kopfe eine umwundene Helmkappe mit Nackenschutz. Mit der Linken hält er den kurzen Zügel seines im Sprunge begriffenen Pferdes, in der Rechten schwingt er vermittelst einer Schlinge (ἀγκύλη) einen Wurfspeer ins Freie. Unter seinem Pferde kniet ein durch Torques gekennzeichneter Gallier. Dieser stützt sein (teilweise abgebrochenes) Schwert auf den Boden und deckt sich mit dem mit einer Langrippe versehenen Schild gegen die Pferdehufe. Ganz anders ist der Kampf in der rechten Gruppe dargestellt. Hier sehen wir einen jungen

Reiter (Chiton, Panzer, Mantel, korinthischer Helm mit Busch) seine Lanze in den Nacken des unter dem Anprall des Pferdes auf beide Kniee hingestürzten, nur mit Mühe sich am Schilde aufstützenden Jünglings stoßen. Als Gallier ist er nur durch seine Nacktheit und durch sein Haar charakterisiert. Das Schwert in seiner Rechten war plastisch nicht wiedergegeben.

Auf der rechten Nebenseite stößt sich ein knieender, bärtiger Hoplit das Schwert in die Brust (Fig. 92). Auf der linken sehen wir einen unbärtigen, zurücksinkenden Hopliten, dem ein Vogel das Auge auspickt (Fig. 91). Milani bezieht diese Figur in der an der Urne angebrachten Erklärung auf den Kampf des M. Valerius Corvinus mit einem riesigen Gallier (Liv. VII. 26), einen Kampf, bei dem ein Rabe eine ähnliche Rolle spielte. Indes scheint mir die Beziehung auf einen bestimmten Fall falsch. Man wird das Motiv auch in anderen Erzählungen verwendet haben. So findet man auf einer Urne bei Körte, tav. 52, 7 eine Taube auf dem Kopfe des Myrtilos sitzen, offenbar als Andeutung seines nahen Todes. Auch sonst findet man ominöse Vögel

Fig. 93.

auf etruskischen Reliefs; allerdings hacken sie nicht die Augen aus. Es ist um so gewagter, unser Relief mit Milani auf M. Valerius Corvinus zu beziehen, als der Krieger vollgerüstet ist, sogar einen korinthischen Helm anhat, also nicht als Gallier gedeutet werden kann.

Sowohl die Neben- als die Vorderseiten zeigen reiche Farbenspuren. Schwarz sind: die Pupillen, das Schwert, die Schildhandhabe, der Schwertriemen des mittleren, der Umbo des linken Galliers, der Schwertgriff und der netzartige Panzerteil des Reiters, vielleicht auch sein Haar. Violett sind: der Mantel, Helm und Panzer des Reiters; braun: nackte Teile der Menschen und Pferdeleiber, die Schilde. Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die Komposition ist wegen des zweimal nebeneinander wiederholten Motivs des Unterliegenden mangelhaft. Das letztere Motiv scheint mir entschieden aus der Nikeratosgruppe auf Delos übernommen (vgl. S. 31); dagegen ist das Motiv des ausholenden Kriegers viel älter. Wir finden es bereits auf einem Relief aus Messene, das von Loeschcke (Jahrb. III. 189) überzeugend auf die Alexander-Jagdgruppe des Leochares in Delphi zurückgeführt wurde. Auch ein Vasenbild (Millin, Gall. myth. tav. CXVII. n. 443) zeigt Herakles in derselben Stellung. Vgl. Habich, Amazonengruppe, S. 30.

Jedenfalls muß die mittlere Gruppe sehr bekannt gewesen sein, da wir sie auf einer Reihe von Urnenreliefs wiederfinden, die bei näherem Zusehen sich als handwerksmäßige Kompilationen verraten.

39) So: Chiusi, Mus. n. 753. Hier Fig. 93. Körte, tav. 121, n. 8. Aus Alabaster. Länge 0·85 *m*, Breite 0·36 *m*, Höhe 0·57 *m*, mit dem Deckel 1·03 *m*. Auf dem Deckel (0.92 × 0·42) ein Mann mit Patera und Brustkranz. Seinen Kopf bedekt eine Mütze mit Apex, unter dem Kinn zusammengebunden. Am Rande des Kastens eine Inschrift = Fabretti, n. 708 bis, tav. 32; Pauli, C. I. E. 1279.

Das Relief der Vorderseite (gut erhalten) besteht von links nach rechts aus folgenden drei Gruppen zu je zwei Personen:

a) Den bewaffneten Krieger werden wir unten auf dem Travertinsarkophag (Nr. 74, abg. unsere Taf. VIII a und IX b) und auf einer Urne in Chiusi (Fig. 140) treffen, wo er mit einem sitzenden Gallier gruppiert ist. Nur hat er hier um den linken Arm eine flatternde Chlamys. DerJüngling, gegen den er sein Schwert schwingt, erinnert durch seine Stellung lebhaft an den Gallier aus Delos. Um seinen linken Arm flattert ein Mäntelchen, das den freien Raum über seinem Kopf ausfüllt und den Schild vertreten soll; in der Rechten hält er sein Schwert emporgerichtet. Als Gallier ist er nur durch Nacktheit gekennzeichnet.

b) Von der mittleren Gruppe ist anzumerken, daß sie mit dem Reliefbild einer florentinischen Urne (unten Fig. 132) sehr verwandt ist. Nur kniet hier der Unterliegende nicht auf dem rechten, sondern auf dem linken Bein und erhebt seine Linke nicht flehentlich, sondern mit dem Ovalschild empor. Seine Rechte hält nicht das Schwert, sondern umfaßt das Knie des Nachbarn. In ihrer Bewegung kommt diese Figur dem Pariser Galater sehr nahe (vgl. S. 53). Das Schwert des Reiters ist abgebrochen.

c) Ein nackter Jüngling (mit Haarband) hat mit dem linken Arm, an dem er einen ovalen Schild trägt, einen gepanzerten, unbehelmten Jüngling, der vor ihm auf beide Kniee gesunken ist und sich kaum an seinem Schilde aufzustützen vermag, am Haare gepackt und dreht ihm den Kopf zurück, um mit dem hoch geschwungenen Schwerte den Todesstoß zu versetzen. Vergeblich versucht der Unterliegende mit dem rechten Arm den Kopf zu befreien und blickt zu dem Gegner auf. — Ein ähnliches Motiv werden wir auf einer Urne der Villa Monti bei Perugia sehen (unten Fig. 114). Nur ist das Verhältnis auf unserem Relief umgekehrt. Der Unterliegende ist offenbar ein Grieche, der Sieger ein Gallier, allerdings nur durch Nacktheit und Ovalschild gekennzeichnet. Die Haarbinde soll vielleicht seine vornehme Abstammung bezeichnen. Nach Bellièvre (Arch. Zeit. 34, 35) befand sich in dem Fund der attalischen Figuren ein männlicher Sieger »qui vittam in capite gerit et stat curvus in terram ac si alium sub se iugularet«. Ich stelle mir diese Gruppe nach Maßgabe unserer Urne vor, ohne die von Habich (Amazonengruppe, 77, Anm. 3) vorgeschlagene Beziehung eines Gladiators Giustiniani (Clarac 871, 2220) auf die obige Figur für unrichtig zu halten (siehe oben S. 76).

Das Motiv ward merkwürdiger Weise von den Verfertigern anderer Urnen mißverstanden und dem jeweiligen dekorativen Zwecke entsprechend modifiziert.

40) Am deutlichsten zeigt sich das an einer einst bei Pacini in Florenz befindlichen, jetzt verschollenen Urne. Eine sehr verblaßte, nicht reproduzierbare Photographie im Urnenapparat. Auf dem Deckel eine Frau mit Halsring und Patera in der Rechten. Am Vorderrande des Kastens eine Inschrift = Fabretti 543, quatern. 1; Pauli C. I. E. 1352 (?). Beschrieben von Conestabile, Bull. d. Inst. 1864, 234. — *a)* Fehlt gänzlich. — *b)* Der Unterliegende und der Sieger haben üppiges, wolliges Haar. Jener hält das Schwert in der Rechten. — *c)* Eben diese Gruppe wurde von dem Künstler mißverstanden. Um das Zerfallen der Komposition in zwei Hälften zu vermeiden, hat er die Gruppe *c* zur Gruppe *b* in Beziehung gesetzt, indem der aufrecht stehende Jüngling sich gegen den Reiter umwendet, dabei aber den vor ihm knieenden Gegner am Haare

festhält. Vom linken Arme des Aufrechtstehenden hängt ein Mantel herunter. Der Unterliegende ist hier nackt wie die übrigen, wodurch sich der Mangel an Verständnis bei dem Verfertiger vollends kundgibt. Unter dem Pferde ist noch ein nackter, sich auf beide Ellenbogen stützender Jüngling hinzugefügt.

Fig. 94.

41) Einst in Chiusi, jetzt verschollen. Abg. Mus. Chiusino, tav. 145; darnach unsere Fig. 94, doch läßt die Exaktheit der Vorlage offenbar viel zu wünschen übrig. — *a)* Der Krieger hat weder Helm noch Mantel noch Schild (?). Der Unterliegende trägt eine »phrygische« Helmkappe und einen schmalen Köcher, der am Bande von der rechten Schulter herabhängt. Seine rechte Hand ist abgebrochen, die Linke unsichtbar. — *b)* Der Reiter hat das übliche Aussehen, der Unterliegende hält in der erhobenen Linken einen Mantel, der sich aufbauscht. Über die rechte Schulter ist diagonal ein Schwertriemen gehängt. — *c)* Wie auf der vorigen Urne. Bei dem Stehenden kein Schild, nur ein diagonal umgehängter Schwertriemen.

42) Einst in Chiusi, Poggio al Moro. Aus Alabaster. L. 0·60. Das Relief sehr beschädigt, mir nur aus einer Zeichnung des Urnenwerkes bekannt. — *a)* Nur die Gestalt des gerüsteten Kriegers ist geblieben; er wendet den Kopf, der Situation entsprechend, nach der Mitte und scheint erst nach dem Schwert greifen zu wollen. — *b)* Der Unterliegende ist im Profil nach rechts mit Rundschild und Schwert (ohne Riemen) dargestellt. Zu dieser Gruppe ist hier noch eine den Zügel des Pferdes haltende Furie (nach rechts hin) hinzugefügt. — *c)* Der Stehende hat keinen Schwertriemen, sein linker Unterarm ist abgebrochen.

B) EIN VOR EINEM REITER FLIEHENDER BARBAR GREIFT NACH DER WUNDE IM RÜCKEN.

Einen deutlichen Einfluß des attalischen Weihgeschenkes glaube ich noch auf folgenden zwei Urnen zu erkennen:

43) Perugia, Sepolcro d. Volumni, im Vorraume. Hier Fig. 95. Abg. Conestabile, Mon. di Per. tav. 2—18, n. 1 (= parte IV, tav. 56—87, p. 90, 106, 196, wo die Inschrift). Körte, tav. 123, n. 13. Aus Travertin. Länge 0·63 *m*; hoch 0·55 *m*; mit dem Deckel 0·85 *m*. Auf dem Deckel ein Mann, Patera in der Rechten, Brustkranz in der Linken. Kopf jetzt abgebrochen. Auf den Nebenseiten je eine große Amphora, aus welcher Weintrauben herabhängen. Das Relief der Vorderseite ist im ganzen gut erhalten. Über den Köpfen eine Inschrift = Fabretti n. 1120.

Ein Reiter (gegürtete Exomis, Helm mit doppeltem Busch, Schwertriemen von der rechten Schulter, Stiefel mit umgeklappten Rändern) sprengt auf dem augenscheinlich mit einem Pantherfell bedeckten Pferde über drei Barbaren hinweg und richtet seine mit blattförmiger Spitze versehene Lanze gegen den Rücken eines nach rechts entfliehenden Jünglings, der, sich umschauend, mit der Rechten die bedrohte Stelle zu decken sucht. Dieser Jüngling hat lockiges, mit einer Binde geschmücktes Haar und um den Leib eine an der rechten Hüfte durchgesteckte Schärpe. Sein linker Unterarm ist durch den Körper verdeckt. Unter dem Pferde drei Barbaren. Der erste rechts kniet auf dem rechten Bein, das linke ausgestreckt. Er ist mit einem Chiton (?)

und einem an der rechten Schulter gehefteten Mantel bekleidet, dessen Doppelzipfel über den linken Unterarm hängt. Die Rechte erhebt er mit ausgestreckten Fingern erschrocken über den Kopf. Der andere Barbar sitzt, in Rückenansicht dargestellt, auf der Erde, unter dem Anstoß des Pferdes stark nach rechts herübergeneigt. Mit der Rechten stützt er den Schwertknauf auf die Erde, die Linke ist mit dem Schilde hoch erhoben. Auch er hat lockiges Haar; er ist nackt bis auf den kurzen Mantel und durch den Leibgürtel und ovalen Schild, dessen Rand nicht, wie bei Körte, ausgeschnitten, sondern ausgebrochen ist, als Gallier gekennzeichnet. Der dritte Barbar liegt unter dem Pferde, nackt, das Gesicht nach oben, den linken Arm unter den Kopf geschoben, bedeckt mit einem Rundschilde. Sein Unterkörper verschwindet im Reliefgrunde. Hinter

Fig. 95.

dem Reiter erscheint sein Knappe, mit einem Mantel bekleidet und behelmt, das jetzt abgebrochene Schwert in der Rechten. Rechts von ihm im Hintergrunde ein Baum. Über die Knappen bei den Griechen vgl. die von Furtwängler, Aegina S. 314, zitierte Literatur.

Wir sehen, daß die Charakteristik der Gallier viel zu wünschen übrig läßt, aber die Komposition ist lebendig, voll guter Motive; die Ausführung ist verhältnismäßig sorgfältig. Wir haben schon oben Nr. 29 darauf hingewiesen, daß der sitzende Gallier unserer Urne einem zum Attalos-Geschenk gerechneten Torso in Berlin (Fig. 71) ähnlich sieht. Der entfliehende Jüngling erinnert durch seine Bewegung und sein Umblicken an den Gallier Ludovisi. Die nächste Analogie für den vor Angst sich Duckenden finden wir auf einer Urne in Volterra (unten Fig. 118).

44) Perugia, Villa Monti, im Garten rechts von dem Einfahrtstor, wo ich sie im Jahre

1904 gesehen habe. Abg. Conestabile, Mon. di Per. tav. 61—87, n. 1. Danach hier Fig. 96. Länge 0·58 *m*, Breite 0·37 *m*, Höhe 0·48 *m*; Gesamthöhe (mit dem Deckel) 0·84 *m*; Auf dem Deckel ein Mann mit Patera und Kranz. Aus Travertin. Nebenseiten glatt. Das Relief, gegenwärtig sehr zerstört, besteht aus drei Figuren, deren Beine verstümmelt sind. Die Abweichungen von der eben besprochenen Urne sind unbedeutend. Der Reiter hat einen kurzärmeligen Chiton und Mantel, der Entfliehende einen Mantel um die Schultern. Es ist zweifelhaft, ob sein rechter Arm, der übrigens ganz zerstört ist, nach der Wunde griff. Die Zuteilung der Urne zu dieser Gruppe beruht auf der Abbildung Conestabiles, der vielleicht das Relief noch in besserem Erhaltungszustande gesehee hat. Der hinter dem Reiter sichtbare Genosse hält einen gewölbten Rundschild am linken Arm [1]).

Es läßt sich, wie wir sehen, mit den heute zur Verfügung stehenden Mitteln in verhältnismäßig wenigen Fällen bis zur Evidenz nachweisen, daß eine in den Urnenreliefs vorkommende Figur unter dem unmittelbaren Einfluß der entsprechenden Statue des attalischen Weihgeschenkes entstanden ist. Mit ziemlicher Sicherheit kann man an ihnen nur die Umbildungen des bärtigen Venetianers, des Pariser Galliers, des Berliner Torsos und des Kriegers aus Delos feststellen. Die Identifizierung des Siegers »qui vittam in capite gerit«, ist hypothetisch. Die Ähnlichkeit beider Monumentenklassen liegt vielmehr in dem Stil. Wir finden an den Unterliegenden der Urnenreliefs dieselben kontrastierenden Bewegungen, dieselben geschlossenen Stellungen von Knieenden oder sich Duckenden, dieselben schlanken Proportionen der Arme und Beine, schließlich dieselbe reiche Modellierung des Körpers, die den Figuren des attalischen Anathems ein besonderes Gepräge aufdrücken. Dagegen gibt es nicht eine einzige Urne, die lebhafter an die erhaltenen Figuren des großen attalischen Denkmals erinnern würde, vielleicht ein Beweis, daß das letztere sich im zweiten Jahrhundert v. Chr. an einem den etruskischen Künstlern unzugänglichen Orte befand. Dieser Tatbestand ist vom chronologischen Standpunkte wichtig, denn damit ist bewiesen, daß Urnen, die eine Bekanntschaft des kleinen Anathems voraussetzen, frühestens aus dem Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr. herrühren können, und wenn wir oben bei der Serie *A* richtig eine Reminiszenz der Nikeratos-Gruppe aus Delos angenommen haben, so ist für jene die obere Zeitgrenze noch um dreißig Jahre herunter zu setzen, wodurch wiederum eine ganze Anzahl von Urnen, die einen ähnlichen Stil zeigen und bis jetzt teilweise noch ins dritte Jahrhundert gesetzt wurden, herabdatiert werden muß.

[1]) In diesem Zusammenhang verdient eine Urne in Chiusi, Mus. n. 953, lang 0·56 *m*, hoch 0·295 *m*, breit 0·18 *m* erwähnt zu werden. Abg. Körte, tav. 122, n. 10. Ich glaube indes, daß sie keinen historischen, sondern einen mythischen Kampf, vielleicht den tobsüchtigen Athamas darstellt, wie eine Urne in Palermo n. 59 (Körte, tav. 92, n. 3).

Fig. 96.

V.

PLÜNDERNDE BARBAREN.

Auf den italischen und etruskischen Schlachtendenkmälern kommt eine Anzahl von Motiven vor, die wir auf römischen Sarkophagen niemals treffen. Zu denselben gehört das Motiv des Plünderns. Plündernde Barbaren, die aus einem heiligen Bezirk Gefäße und Gerätschaften davontragen, treten auf drei Monumentklassen, den sog. calenischen Schalen, einem Terracottafries in Bologna und den etruskischen Urnen auf. Wir wollen sie der Reihe nach besprechen.

A) CALENISCHE SCHALEN.

Unter den Reliefs, die den Boden der sog. calenischen Schalen schmücken, befinden sich folgende fünf, resp. vier Typen (α, β, γ, δ), welche offenbar plündernde Barbaren darstellen. Ein jeder Typus wird durch einige Exemplare vertreten, von denen das beste vorangestellt wird.

α — 45). Braun gefirnißt; das Rund, dessen Umrahmung zur Hälfte erhalten ist, hat 0·07 *m* Durchmesser. Einst in der Sammlung E. Piot und in deren Auktionskatalog (1890) p. 52, n. 196 zuletzt besprochen; daselbst ist die Literatur angegeben. Im Juni 1890 vom Musée de Saint-Germain en Laye erworben, wo es sich jetzt Inv.-Nr. 31, 911 befindet. Hier Fig. 97, nach einem Gipsabguß abgebildet.

Ein Krieger mit üppigem Haar und Bart, langem, herabfallenden Schnurrbart, nackt bis auf einen Gürtel um die Hüften und einen Mantel, der in schweren Falten vom vorgestreckten

Fig. 97.

Fig. 98.

linken Arm herabhängt, dringt, vom Rücken gesehen, in starker Ausfallbewegung nach links gegen einen zylindrischen, mit einem Feston geschmückten Altar vor, auf dem ein mit zwei horizontalen Traversen versehener Dreifuß steht. Seinen ovalen Schild mit Umbo hat er fallen lassen. Obwohl seine linke Hand nicht sichtbar ist, war er doch sicher mit der letzteren nach dem Dreifuß greifend dargestellt. In der Rechten hält er ein Schwert mit dreiteiligem Knauf. Sein linker Fuß tritt auf einen abgehauenen unbärtigen Kopf mit lockigem Haar. Hinter dem Krieger ein Kandelaber mit drei Spitzen. Leere Stellen über dem Kopf und Dreifuß rühren vom Eindrücken des geformten Reliefs in den Boden der Schale her.

Noch Froehner, Musées de France (pl. XIV, n. 4), bezog die Szene auf Herkules, wie er den delphischen Dreifuß raubte, indem er den abgehauenen Kopf als einen kleinen Felsblock deutete. Indessen hat schon Fr. Lenormant (Cat. de la vente Piot, mai 1870, n. 129 und Rev. arch. 1872, I, 153) und nach ihm andere in dem Krieger einen mit charakteristischem Schwert und Schild bewaffneten, durch Tierfell und Leibtorques gekennzeichneten Gallier erkannt, der in das delphische Heiligtum eindringt und den »berühmten« Dreifuß raubt. Den abgehauenen Kopf hat Lenormant als Kopf der ermordeten Pythonissa gedeutet.

46) Ein beinahe identisches Exemplar befindet sich gegenwärtig in der Sammlung von Paul Arndt in München — einst bei L. Pollak in Rom, der es in Neapel erwarb. Durchmesser des Reliefrundes 0·055 *m*, samt der mit einem flachen Ornament geschmückten Borte 0·07 *m*. Auch dieses Exemplar, das ich hier zum ersten Mal nach einer Originalaufnahme wiedergebe (Fig. 98), ist braun gefirnißt. Das Relief ist viel flauer ausgedrückt. Auch gibt es kleine Unterschiede. Der Barbar ist unbärtig, an seiner rechten Hüfte ist die Schwertscheide sichtbar.

Fig. 99.

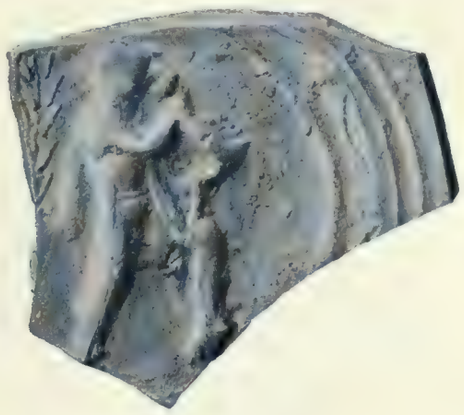


Fig. 100.

Von dem Kandelaber hinter dem Krieger merkt man nichts mehr. Dagegen befindet sich vor dem Dreifuß eine Inschrift: *L . Amici . feci.*

Man kann aus dem Zusatz des Wortes fecit schon a priori auf jüngere Zeit schließen. Auch der Name des Fabriksherrn gehört einer späteren Zeit an.

β—47) Am besten ausgedrückt ist ein Medaillon, jetzt in Paris im Cabinet d. méd., n. 117; Ridder, Cat. d. vases de la Bibl. nat. n. 1138. — Einst in der Sammlung Oppermann. Abg. Froehner, Musées de France pl. 14, 4. Hier Fig. 99. Aus rotem, etwas gelblichem Ton; schwarzer, glänzender Firnis. — Durchmesser des Reliefrundes 0·06 *m*, mit der Borte, die mit einem Bandornament von S-förmigen Linien ausgefüllt ist, 0·076 *m*. Links von der Figur die Aufschrift: *L . Gabinio.*

In der Mitte ein unbärtiger Krieger, mit dem linken Bein weit nach rechts ausschreitend und den Kopf, als wenn er verfolgt würde, zurückwendend. Mit dem linken Fuß tritt er auf ein Volutenkapitäl und trägt mit beiden Händen ein großes Gerät davon, das an den Untersatz eines Thymiaterions erinnert. An der rechten Schulter ist ein zottiger Mantel zugeknöpft. An der

rechten Hüfte kommt ein Dolch zum Vorschein, der von einem den Leib in der Höhe des Nabels umgebenden Gürtel herabhängt. Auf dem Kopfe glaubten Froehner (p. 49 *i*) und neulich De Ridder ein Löwenfell und dementsprechend in der Szene den Dreifußraub des Herakles erkennen zu müssen. Indessen hat schon Benndorf (Griech. u. siz. Vasenbilder S. 113) bemerkt, daß diese Erklärung »einen Hauptzug des Bildes, das eigentümliche Kapitäl unter dem Fuße der Figur, unberücksichtigt läßt und sich mit Schwert und Gürtel nicht verträgt«. Außerdem lehrt schon ein Blick auf die Abbildung, daß auf dem Kopfe sich nichts mehr als langes, üppiges Haar befindet; was man daneben bemerkt, sind Scheiben des Kandelaberuntersatzes. In dem Krieger haben schon Conze, Zeitschr. f. österr. Gymnasien 1875, 431 und Wieseler, Gött. gel. Anz. 1876, 1504 einen plündernden Gallier erkannt. Das ionische Kapitäl würde ich als Postament des davongetragenen Thymiaterions deuten, jedenfalls ist die bisherige Erklärung desselben als Dreifuß entschieden abzuweisen.

48) Von gleicher Größe, aber von schlechterer Ausführung ist das einst im Besitze Castellanis gewesene Exemplar, seit 1873 im British Museum. Beschr. Walters, Cat. of the vases, IV. G

Fig. 101.

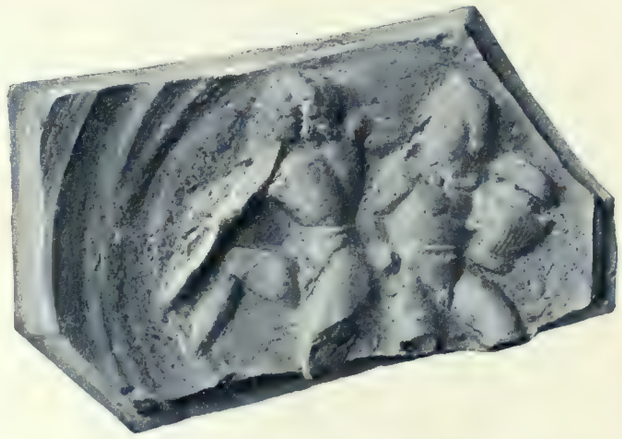


Fig. 102.

135; in Umrißzeichnung bei Benndorf, Griech. u. siz. Vasenb. Taf. 57, 8 zu S. 113. Links im Grunde Spuren einer Inschrift: *Gabinii*.

Der Kopf ist ganz zerdrückt. Walters deutet den Krieger als Herakles mit dem delphischen Dreifuß, schließt aber die Erklärung, es wäre Diomedes mit dem Palladion, nicht aus.

49) Von einem kleineren Exemplar rührt das Fragment, einst im Besitz von Fogelberg, jetzt im Münchener Antiquarium Nr. I 883, her, erwähnt bei Benndorf, a. O. 113, n. 8, 4. Hier Fig. 100 nach einem Gipsabguß. Die Figur nur 0·047 *m* hoch. Das Reliefrund war einst von einem Bandornament von Ranken umgeben. Auch hier ist der Kopf der Figur unförmlich. Hinter der Figur ein Palmenzweig nach oben, gewiß als Fabriksbeizeichen. Im letzten Führer durch das Antiquarium von Christ (S. 14) wird sie noch als Diomedes mit dem Palladion gedeutet[1]).

[1]) Man könnte versucht sein, zu dieser Klasse eine bronzene Applique im British Museum zu rechnen, welche Walters, Cat, of the bronzes n. 863 mit folgenden Worten beschreibt: »On it is a relief of the upper part of a barbarian to l. looking to r.; he has a thick moustache and wears a cap of the skin of a lion's head and a torc; behind him floats a chlamys. He holds up some object with r. hand on his l. shoulder«. Nach der Photographie, die mir vorliegt, hat der Mann einen kurzärmeligen Chiton und eine Fellmütze mit einem Tierkopf

γ. Am deutlichsten ausgedrückt, aber unvollständig ist ein Exemplar in Dresden. Wir beginnen mit einer Kopie in London, die am vollständigsten ist.

50) Einst im Besitz Castellanis, jetzt im British Museum; Walters, Cat. d. vases, IV. G. 137. Hier Fig. 101 nach einem Gipsabguß. Abg. Benndorf, a. O. Taf. 57, 10 zu S. 114. Durchmesser des Reliefgrundes 0·06 *m*, mit dem schmucklosen Saum 0·08 *m*. — Zwei nackte Krieger mit Leibgürteln, von einander abgewendet. Der rechte Unbärtige schreitet mit dem linken Bein, dessen Unterschenkel hinter dem Reliefraume verschwindet, nach rechts aus und hält im linken, nicht sichtbaren Arm einen Stamnos mit geriefeltem Bauche. Er schaut nach rückwärts, seine rechte Hand ist zusammengeballt, als wenn sie eine Waffe hielte. Der linke, augenscheinlich bärtige Krieger schreitet mit vorgebeugtem Oberleibe, als wenn er emporstiege, den rechten Arm zurückschwingend, den linken mit dem Schilde niederstreckend. Für Benndorf war die Szene unverständlich. Walters dachte an Hylas und Herakles. Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß hier zwei Gallier dargestellt sind, deren einer eine geplünderte Vase davonträgt, während der andere seinen Rückzug mit dem Schilde deckt.

51) Einst in der Sammlung Campana in Rom, jetzt im Louvre, Inv. Nr. 1396. Durchmesser des Rundes 0·07 *m*; mit dem glatten Saum 0·09 *m*. Der Durchmesser der Schale, die nicht sehr tief war, betrug 0·21 *m*; ihre Höhe 0·05 *m*. Schwarzer, wenig glänzender Firnis. Brauner, rötlicher Ton ist unter dem Fuß der Schale sichtbar. Das Bild ist im ganzen schlecht ausgedrückt, aber einige Details sind deutlicher als auf Nr. 50. So bemerkt man hier eine starke Terrainlinie, die sich von dem linken Knie des jugendlichen zum rechten Fuß des bärtigen Kriegers hinzieht. Der Schild hat deutlich eine länglich ovale Form mit Umbo. Längs desselben eine undeutliche Inschrift: *...io et . Gabin.*

52) Einst in der Sammlung Dressel, jetzt im Dresdener Albertinum, Zg—Vz. 676. Hier Fig. 102 nach einem Gipsabguß. Beschr. Arch.-Anz. 1889, 166 (Treu). Durchmesser ohne Borte 0·065 *m*, mit dreistreifiger, glatter Borte 0·09 *m*. Links von dem Schilde die Inschrift: *L . Gabinio.*

An dem rechts zurückweichenden Barbaren ist der auf der Brust geknöpfte Mantel, dessen Falten rechts vom Gefäß zum Vorschein kommen, deutlich. Auch die Gurte um den Leib und der Schild mit Umbo sind gut erkennbar.

δ—53) Heidelberg, Universitätssammlung, einst bei P. Hartwig in Rom. Hier Fig. 103, 104 nach einer von Duhn verdankten Originalaufnahme. Durchmesser des Rundes ohne die Borte 0·06 *m*, mit der Borte, die aus zwei konzentrischen Ringen besteht, 0·075 *m*. Man sieht in der Vorderansicht einen mit einem auf der Brust geknöpften Mantel bekleideten Jüngling, der mit dem rechten Bein auf einem über Eck gestellten Altar oder Untersatz mit geriefelten Ecksäulchen kniet, die geballte rechte Faust wie zur Verteidigung erhebt und mit dem nicht sichtbaren linken Arm eine Amphora hält. An ihrem Bauche kommen die Finger seiner linken Hand zum Vorschein. Der Jüngling ist durch einen gedrehten Leibgürtel als Gallier gekennzeichnet. Zwischen seinen Beinen, am Altar, erscheint der nackte Oberkörper eines mit dem Gesicht nach unten liegenden Toten (mit Torques), an dessen linker Seite noch der ovale Schild (mit Langrippe) erkennbar ist. Ein zweiter Schild oder ein Bogen befindet sich vielleicht unter dem linken Fuß des knieenden Galliers. Rechts, offenbar im Kampfe mit dem Knieenden, eine durch Busen und Haarknoten am Hinterkopf als Frau charakterisierte Gestalt, die mit der linken Hand nach der Mündung des Gefäßes greift, offenbar, um es dem Gallier zu entreißen. Die Richtung ihres rechten Armes, der nicht wiedergegeben ist, wird durch die von ihm herunterhängenden,

---

vorn (keineswegs ein Löwenkopf). Am Rücken trägt er einen Schlauch, den er mit der rechten Hand stützt. Die Figur gehört wohl in den bakchischen Kreis und hat nichts mit den plündernden Kelten zu tun. Der vermeintliche Torques ist auf der Photographie nicht erkennbar.

im Raume zwischen der Brust und dem Gefäße erkennbaren Mantelfalten bezeichnet. Darnach war er ausgestreckt und griff wahrscheinlich nach dem linken Arm des Plünderers. Die Frau ist mit einem kurzen Chiton und einem Mäntelchen bekleidet, das, schärpenartig von dem rechten Arm (wo die erwähnten Falten herunterhängen) über den Rücken nach dem linken Unterarm gezogen, daselbst zwischen diesem und dem Körper durchgesteckt, in breiten Falten zurückflattert. Zwischen den Brüsten bemerkt man Kreuzbänder wie bei etruskischen Furien, wodurch die Brüste umso schärfer hervortreten, an dem Rücken eine diagonale, nach unten sich zuspitzende Reliefrundung, die vielleicht einen Köcher andeuten soll. An dem linken Fuß ein hoher Schuh (sog. Kothurnos), vorn geschnürt, oben mit umgeklappten Rändern. Daraus ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit, daß in der kämpfenden Frau Artemis zu erkennen ist. Links von ihrem Kopfe

Fig. 103.

Fig. 104.

merkt man einen ovalen Schild mit Langrippe. Er wird offenbar zur Deckung des Knieenden von einem älteren Manne vorgestreckt, dessen bärtiger Kopf im Profil nach rechts zwischen dem Kopf des Knieenden und dem Schilde erscheint. Leider ist jener Kopf nur im flachsten Relief wiedergegeben und nur bei sehr günstiger Beleuchtung sichtbar. Man erkennt eine horizontale Stirnrunzel, das rechte Auge mit der Brauenlinie, den rechten Nasenflügel und den Ansatz des Backenbartes. In der Höhe des Auges erscheint seine in etwas höherem Relief wiedergegebene Faust ohne Waffe, offenbar so zusammengeballt, wie die des Knieenden. Von seinem Rücken ist unter der rechten Achsel des Knieenden ein kleiner Teil, nämlich die Rundung des Kreuzes an der Stelle, wo die Lenden in die Glutäen übergehen, sichtbar. Der Mann war also stark vorgeneigt. Seine Stellung ist die eines in Ausfallposition befindlichen Kriegers. Man bemerkt allerdings unterhalb jener Rundung eine dem knieenden Bein des Jünglings parallel verlaufende

Relieferhebung. Diese ist aber gewiß nur der Verschiebung des Stempels zuzuschreiben und will nichts anderes als dasselbe knieende Bein wiedergeben.

54) Das einst in der Sammlung Campana (Cat. Campana n. 178), jetzt im Louvre, Inv. Nr. 559 befindliche Exemplar ist sehr flau. Durchmesser des Rundes 0·05 *m*. Der umgebende Saum besteht aus zwei Ringen, die nicht schwarz gefirnißt sind, sondern die natürliche Farbe des Tones zeigen. Die Schale selbst ist sehr flach, kaum 0·045 *m* tief und hat 0·25 *m* Durchmesser. An der Peripherie hat sie einen hohen, nach unten umgebogenen Rand. Ihr Fuß ist viel breiter und mit mehreren schwarzen, konzentrischen Ringen geschmückt. Der Ton, braun und rötlich, wurde, wie dies öfters bei den kampanischen Vasen vorkommt, durch einen roten Überzug aufgefrischt. Das ganze Gefäß ist hübsch und glänzend. Abguß bei mir.

Das Bild zeigt viel weniger Detail als das vorhergehende. Der Schild scheint in der Luft zu schweben, denn von einer ihn haltenden Person findet sich nicht die geringste Spur. Dafür sieht man hier hinter dem Rücken der Frau eine flatternde Draperie, wodurch bestätigt wird, daß die Figur mit dem Mäntelchen schärpenartig umgürtet war. In Verbindung mit den hohen Stiefeln, die auch hier erkennbar sind, führt dies zu derselben Vermutung, daß wir es nicht mit einer gewöhnlichen Sterblichen, sondern mit einer Göttin, wahrscheinlich mit Artemis, zu tun haben, für die diese Tracht in der hellenistischen Epoche besonders charakteristisch war.

55) Einst im Besitz Castellanis, seit 1873 im British Museum; Walters, Cat. d. vases, IV. G. 136; abg. in Umrißzeichnung bei Benndorf a. O. Taf. 58, 7 zu S. 116. Hier Fig. 105 nach einem Gipsabguß. Durchmesser des Rundes 0·06 *m*, mit zweiteiligem Saum 0·07 *m*. Man sieht hier eine nur aus zwei Männern bestehende Gruppe; die Frau ist weggelassen. Hinter dem Knieenden und zum Teil durch ihn verdeckt, erscheint auch hier eine nackte, bärtige Figur im Profil nach rechts, viel mehr als auf Nr. 53 vorgeneigt. Ihre Unterschenkel sind auch hier nicht ausgeführt, sondern wahrscheinlich durch den Untersatz verdeckt gedacht. Ihre rechte Hand erscheint im flachsten Relief an der rechten Flanke des knieenden Jünglings. Zwischen den Beinen des letzteren und unter dem Gefäße kommen undeutliche Erhebungen des Reliefs zum Vorschein, die ich als Mantelfalten deuten möchte. Der Boden erhebt sich stufenartig nach rechts, wo im Grunde ein schräg gehaltener Langschild im Profil sichtbar ist.

Walters hat auch hier an Herakles und Hylas gedacht — eine Deutung, die nicht widerlegt zu werden braucht. Benndorf sah in der Szene »zwei Figuren übereinander in einer augenscheinlich durch einen Stempelfehler veranlaßten unverständlichen Gruppierung«. Indessen läßt sich das Bild erklären, wenn wir auch hier, wie auf Nr. 53, zwei plündernde Gallier annehmen. Die knieende Figur entspricht der analogen auf Nr. 53 vollkommen; nur erhebt sie mit der Rechten einen Stein, der da fehlte, und hält mit dem nicht sichtbaren linken Arm nicht eine Amphora, sondern einen großen Krater mit geriefeltem Bauche nach unten. Über dem Kopfe des Jünglings bemerkt man undeutliche Reste, vielleicht von einer Kopfbedeckung. Allerdings läßt die Stellung des bärtigen Galliers nicht wenig zu wünschen übrig. Nach Analogie von Nr. 53 müssen wir uns ihn dem Jüngling zu Hilfe eilend denken. Schützend streckt er mit der Linken seinen Schild vor und faßt mit der Rechten den Jüngling um die Flanke, als wenn er ihn aus dem Bereiche der Gefahr fortziehen wollte. Allerdings könnte, wenn die vertikale Reliefaxe durch die Vorderkante des Untersatzes und durch die Mantelfalten gegeben sein sollte, der Vorgeneigte in seiner Stellung auch nicht einen Augenblick aushalten, sondern müßte gleich vornüberfallen. Die Szene spielt sich also vielleicht auf einem abschüssigen Terrain ab oder es liegt ein Mißverständnis seitens des Künstlers vor. Nachdem er das Gallierpaar aus seiner ursprünglichen Verbindung mit der angreifenden Frau losgelöst hatte, hat er die Situation nicht mehr verstanden und dem Bärtigen eine statisch unmögliche Stellung gegeben, nur um das Rund des Emblems auszufüllen. Am wahrscheinlichsten jedoch wird sie sich aus der Beschaffenheit

des Originals, worauf ich noch am Schlusse dieses Abschnittes zu sprechen komme, erklären lassen.

Es braucht nicht besonders bewiesen zu werden, daß alle beschriebenen Reliefs sich auf einen und denselben Vorgang beziehen. Der Zusammenhang, der sich aus ihnen ergibt, ist folgender. Die Gallier sind in einen heiligen Bezirk eingedrungen und haben Geräte und Weihgeschenke geraubt. Einer hat die Hand an einen Dreifuß gelegt, andere tragen kostbare Gefäße davon, die übrigen decken den Rückzug ihrer Genossen mit den Schilden. Trotz alledem ist die Plünderung nicht ohne Verluste vor sich gegangen. Am Altar liegt ein Plünderer tot; an dem Dreifuß ein anderer. Unter den Verteidigern des Bezirkes befindet sich — und das ist der markanteste Zug der Darstellung — eine Frau, wahrscheinlich eine Göttin.

Ohne uns bereits hier auf die Deutung des Vorfalles einlassen zu wollen, verlohnt es sich, noch einige charakteristische Züge hervorzuheben. Die Handlung geht offenbar auf einem abschüssigen felsigen Terrain vor, das auf Nr. 51 und Nr. 55 deutlich bezeichnet ist. Die Reliefs sind malerisch behandelt. Der Körper des Toten liegt diagonal und verschwindet in dem Reliefgrunde. Die Figuren in der Gruppe δ decken und schneiden sich in einer Weise, die bei einer reliefartigen Komposition etwas Befremdendes hat. Die Schilde werden einigemal im Profil dargestellt. Die im Hintergrunde befindlichen Personen und Gegenstände sind, so weit sie sich erhalten haben, mit einer Präzision wiedergegeben, die der Ziseliertechnik eigen ist. Diese Charakteristika würden sich erklären, wenn wir für calenische Reliefs, beziehungsweise für ihre metallenen Vorbilder, eine malerische oder wenigstens eine durch die Malerei stark beeinflußte Vorlage annehmen könnten. Aber vorderhand wollen wir mit dem Studium verwandter Monumente fortfahren.

Fig. 105.

Fig. 106.

B) FRIES AUS CIVIT' ALBA.

In dem Teile Umbriens, der im Altertum Picenum oder Gallia Senonia hieß, wurden im Jahre 1896 auf einem Hügel, der von den Ruinen der antiken Stadt Civitas Alba bedeckt ist, mehrere Terracottafiguren und Fragmente gefunden. Sie lagen in einer Tiefe von kaum anderthalb Meter, auf einer Fläche von 4 *m* Länge, teils über-, teils nebeneinander. Eine systematische Ausgrabung, die E. Brizio im August des nächsten Jahres unternahm, hat außer neuen Fragmenten der Figuren, die insgesamt in den Notizie degli scavi 1896, 283—304 abgebildet sind, Überreste von fünf nebeneinander liegenden, zehn Meter langen, aber verschieden breiten Zimmern und einem kaum 6 *m* davon entfernten, großen Feuerofen bloßgelegt. Es zeigte sich, daß alle Terracotten, die im Jahre 1896 und 1897 gefunden wurden, im dritten Zimmer des aufgedeckten Gebäudes an einer Wand aufgespeichert lagen und niemals an einem Bau angebracht waren. Die Befestigungslöcher, die im Reliefgrund an einem jeden Stück sich befinden, waren größtenteils gar nicht durchgestochen, sondern mit hartem Ton vollgestopft. Von einer Giebelgruppe in Terracotta fanden sich zwei wenig verschiedene Exemplare — offenbar zur Auswahl des Käufers bestimmt. Alle diese Umstände führten den Entdecker zu dem richtigen Schlusse, daß die ganze Anlage nichts anderes als eine Werkstätte architektonischen Terracottaschmuckes war, in der Giebelgruppen und Friese auf Lager hergestellt und feilgeboten wurden. Dank Brizios Eifer wurden alle gefundenen Stücke für das Museo Civico in Bologna erworben und daselbst zu Gruppen und sogar zu einem fortlaufenden Fries, den die Fig. 106 in starker Verkleinerung wiedergibt, zusammengesetzt. Eine zusammenhängende Veröffentlichung sämtlicher Fragmente mit ausführlichem Fundberichte sollte von Brizios Feder in Milanis Studi e Materiali erfolgen; mittlerweile hat den unermüdlichen Forscher der Tod ereilt. Wenn ich sie hier auf Grund meiner eigenen Aufnahmen wiederhole und bespreche, so geschieht es nicht nur, weil dies die Anlage des Buches erfordert, sondern weil ich glaube, einiges auf Grund eigener Untersuchungen die ich an den Originalen vornehmen konnte, nachtragen oder berichtigen zu können, und weil, ich die Ansicht des Herausgebers über den künstlerischen Wert des Frieses nicht teile.

Alle in Civit' Alba gefundenen Terracotten lassen sich in zwei große Serien teilen. Zu der ersten gehören Gruppen, ungefähr 0·65 *m* hoch, die bakchische Szenen darstellen und ihrer Komposition nach zum Giebelschmuck bestimmt waren. Die andere Serie umfaßt Figuren, durchschnittlich 0·45 *m* hoch, die Kämpfe mit Galliern darstellen und — nach der Behandlung des Reliefgrundes und den Befestigungslöchern zu urteilen — als eine Art Fries an einem hölzernen Balken angebracht werden sollten. Aus der Vergleichung der Maße ergibt sich, daß dieses Gebäude mittelgroß war. Am wahrscheinlichsten war es ein tempelartiger Grabbau, in dessen Giebeln bakchische Szenen, in dessen Fries Barbarenkämpfe dargestellt waren — eine Gegenüberstellung, die auch sonst an sepulkralen Monumenten vorkommt. Die erste Serie bleibt durch ihren Gegenstand aus unserer Untersuchung ausgeschlossen. Die zweite besteht aus nachstehen-

den Stücken. Selbstverständlich werden die unzweifelhaft zusammengehörigen Figuren als ein Stück besprochen.

56) Ein bärtiger Gallier auf dem Kriegswagen nach links entfliehend (Fig. 107). Abg. Not. d. sc. 1897, 297, fig. 12, 1.

Auf einem zweispännigen Wagen, der die Gestalt eines viereckigen, nach hinten offenen Kastens mit geschwungenen oberen Rändern hat, steht ein älterer Gallier in Vorderansicht nach links ausschreitend und den Kopf wie gegen Verfolger zurückwendend. Mit der ausgestreckten Rechten hat er gewiß die Zügel, vielleicht auch einen Wurfspeer, mit dem abgebrochenen linken Arm gewiß einen Schild gehalten; darauf führt die Beobachtung, daß die linke Brustseite weniger sorgfältig ausgearbeitet ist. Er hat lockiges, über der Stirn nach Art eines Onkos emporstehendes, zu beiden Seiten ins Gesicht, zum Teile bis zur Brustmitte herabwallendes Haar, Schnurrbart, aber keinen Kinnbart, ferner Torques, gegürtete Exomis (ganz wie beim bärtigen Vene-

Fig. 107.

tianer) und Mantel, dessen Falten am Reliefgrunde zu beiden Seiten der Figur sichtbar sind. Die Pferde sind gerade in dem Moment dargestellt, in dem sie im Galopp über einen nackten, auf das rechte Knie nach links gesunkenen Gallier, der sich auf dem rechten Ellenbogen und an dem Langschild (Umbo mit Seitenflügeln) aufstützt, hinwegspringen. Sein Kopf ist abgebrochen, von Torques und langen Haarsträhnen sind Reste sichtbar. Von dem Pferdejoch ist nur ein kleines Stück erhalten. Was man dahinter sieht, sind Reste des Reliefgrundes. Sonst besteht die Beschirrung aus einem beiderseits eingefaßten Bauchgurte, dreistreifigem Brustriemen und Kopfzaum mit einigen Schildchen. Von dem erhobenen Pferdeschweife ist das Ende am Oberschenkel des im Wagen stehenden Galliers erhalten. Von dem Rade ist nur so viel geblieben, daß man es mit Zuversicht als Speichenrad bezeichnen kann. Von Befestigungslöchern finden sich jetzt noch vier: eines unter der Achsel des Gestürzten, zwei an dem Stehenden, und zwar in seinem Leibe und links daneben, ein viertes zwischen seinen Beinen.

57) Eine Frau (?) und ein plündernder Gallier nach links (Fig. 108). Abg. Not. d. sc. 1897, 301, fig. 16.

Der Gallier hat den an dem Fries üblichen Typus, langes Haar mit einem hohen Schopf über der Stirnmitte, herabhängenden Schnurrbart, kurzen, zweiteiligen Kinnbart, krumme Nase, trotzigen Gesichtsausdruck. Er schleicht mit dem linken, vorgesetzten Bein nach links hinweg, den Kopf umwendend. In dem rechten Arm trägt er eine zweihenkelige Amphora (beide Henkel abgebrochen), indem er sie an der engsten Stelle unmittelbar über dem Fuß faßt, der jedoch nicht in der Axe des Gefäßes liegt. Der linke Unterarm ist abgebrochen, war aber gewiß seitwärts erhoben. Zwischen seinen Beinen lag sicher noch ein Gegenstand, vielleicht ein Gefäß. Darauf weist eine deutliche Relieferhebung links von der ausgebrochenen Stelle hin. Der Gallier hat einen auf der Brust zugeknöpften, ziemlich kurzen, aber dicken Mantel und eine gegürtete,

Vgl. S. 98, 111; S. 100, 1
S. 128, 132; S. 115a und
Salis, Bonner Jahrbücher
7-118 S. 72, 1.

Fig. 108.

vorn geschlitzte, unten und an den Schultern eingefaßte Pelzjacke, aber keinen Torques. In seinem Mantel rechts von dem Rücken ein Befestigungsloch.

Die vor ihm mit dem linken Bein weit nach links ausschreitende Figur ist vom Rücken sichtbar. Ihr rechter Arm ist horizontal nach links gebogen. Die Bewegung der Finger entspricht jener bei Anspannung der Bogensehne. In dem, wie der Ansatz zeigt, abgebrochenen, etwas niedriger gehaltenen linken Arm muß man den Bogen voraussetzen. Am Nacken sind ein Haarzipfel und unbedeutende Reste, vielleicht eines Köchers, erhalten. Das Geschlecht der Figur ist durch die Gestaltung der Brüste nicht deutlich gekennzeichnet. Auch die Draperie gibt keinen Ausschlag. Nur der allgemeine Eindruck spricht für eine Frau, und zwar für Artemis. Ein bis zu den Knieen reichender, ärmelloser Chiton ist von einem sehr langen Mantel umgürtet. Ein Zipfel dieses Mantels ist zwischen ihren Beinen sichtbar und fällt bis zum Boden herunter, der andere flattert zurück und reicht mit seinem Ende bis zwischen die Kniee des Galliers. An den Füßen

hohe Stiefel mit umgelegten Klappen. Zwei Befestigungslöcher im unteren Teile der Draperie, ein drittes im Reliefgrunde oberhalb des Gürtels.

58) Gruppe von zwei nach links sich zurückziehenden Galliern (Fig. 109). Der linke im Jahre 1897 gefunden, abg. Not. d. sc. 1897, 298, fig. 13, 2. Der rechte, der sich genau an den ersteren anschließt, fand sich erst fünf Jahre später und beide zusammen sind in den Not. d. sc. 1903, 177, fig. 1 veröffentlicht.

Beide schreiten eilig nach links, die Köpfe mit trotzigem Ausdruck nach rückwärts wendend. Beide hielten in der Rechten eine nicht mehr erhaltene Waffe, wahrscheinlich je ein Schwert. Ihre Linken verschwinden hinter Schilden derselben Form wie bei Nr. 1. Doch ist hervorzuheben, daß der Schild des rechten Galliers zwar echt, aber erst nachträglich von Brizio mit der Figur verbunden wurde. Die langweilige Wiederholung desselben Motivs würde sich ver-

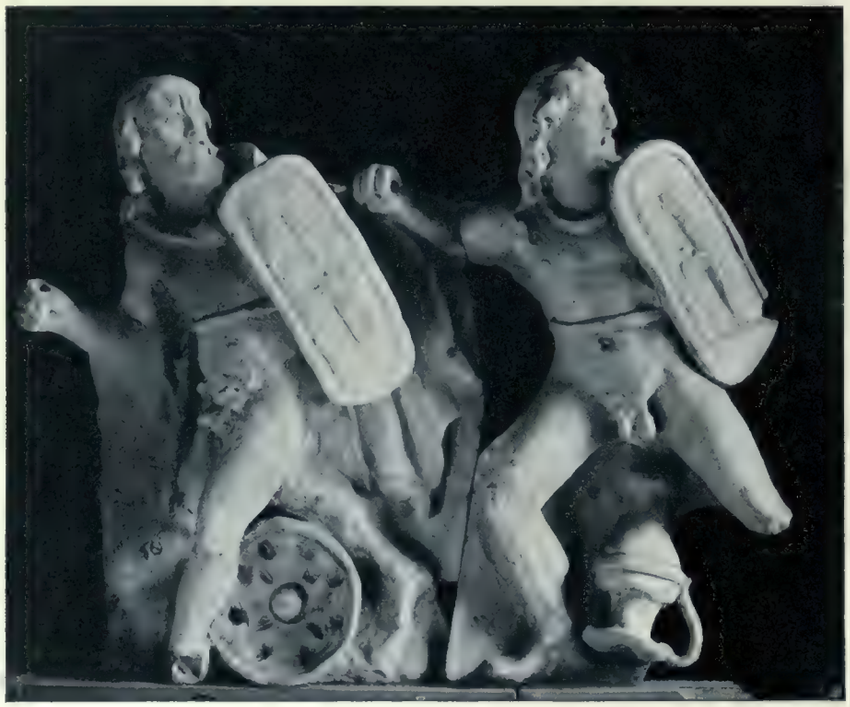


Fig. 109.

meiden lassen, wenn man dem Rechten an Stelle des Schildes irgend ein Gerät in die linke Hand gäbe. Beide haben sehr langes Lockenhaar, Leibriemen und bei beiden ist der Raum zwischen den Beinen durch Gefäße ausgefüllt. Nur ist der Linke durch Stirnglatze und Schnurrbart (ohne Kinnbart), wie durch die behäbige Körpergebung als älterer Mann gekennzeichnet, der andere ist ganz jugendlich. An dem Linken sehen wir einen auf der Brust mit kegelförmiger Agraffe gehefteten Mantel, an dem anderen einen Halstorques. Zu den Füßen des Linken liegt eine *patera umbilicata,* unter dem anderen eine jetzt einhenkelige Amphora. Sechs Befestigungslöcher: zwei links von dem linken Gallier, eines zwischen seinen Beinen, eines rechts von seinem Mantel; ferner ein Loch zwischen den Beinen des anderen Galliers und eines rechts von seinem linken Oberschenkel.

59) Eine Frau nach rechts ausschreitend (Fig. 110). Abg. Not. d. sc. 1903, 179, fig. 3. In der gegenwärtigen Zusammensetzung erhebt sie die mit zwei Armringen (einer unter der Achsel,

der andere am Handgelenk) geschmückte Rechte, in der ein Stück eines stabartigen, nach oben sich etwas verjüngenden Gegenstandes, wahrscheinlich einer Fackel, erhalten ist. Von dem linken Arme, der im Ellenbogen nach vorwärts gerichtet ist (Hand abgebrochen), fällt ein langer Mantel herunter, der auch links von der Figur zum Vorschein kommt. Sonst ist sie mit einem langen ärmellosen Chiton mit langem Überschlag bekleidet; ein breiter Gürtel liegt darüber. Ihr Haar ist kurz gelockt und gescheitelt. Fünf Befestigungslöcher, und zwar zwei zwischen den Knieen, zwei unter dem linken, eines unter dem rechten Arm.

Die Zugehörigkeit des Kopfes, der mit dem rechten Unterarm ein Ganzes bildet und an einem anderen Orte, als der Rumpf, gefunden wurde, scheint mir nach wiederholter Unter-

Fig. 110

suchung nicht über allen Zweifel erhaben. Daß die Armringe nichts dafür beweisen, braucht kaum erwähnt zu werden. Die Bewegung des Kopfes entspricht zwar derjenigen des Körpers, aber er sitzt nicht organisch auf dem Torso. Zwischen dem Hals und der rechten Schulter merkt man eine kleine Lücke. Ferner befindet sich der rechte Unterarm nicht in der Verlängerung der rechten Schulter. Der Abstand der letzteren von dem Unterarm ist zu kurz. Der Oberarm war ursprünglich höher gehoben. Durch einfache Zurechtschiebung des Kopfes würde man kein besseres Resultat erzielen. So sind zwei Eventualitäten denkbar. Entweder hat der Künstler des Frieses den rechten Arm ganz verpfuscht, oder wir haben Überreste von zwei weiblichen Figuren vor uns. Denn daß der Torso weiblich ist, wird durch die hervorstehenden Brüste bewiesen.

Brizio hat die Figur als Latona gedeutet. Sollten beide Stücke nicht zusammengehören, so könnte der Kopf mit der Fackel einem Rachedämon gehört haben.

60) Der Torso eines nach rechts auf das linke Knie gesunkenen Jünglings (Fig. 110). Abg. Not. d. sc. 1897, 300, fig. 15, 4; 1903, 179, fig. 3. Ein nackter Jüngling (Torques, Leibgürtel) ist nach rechts gestürzt, berührt aber mit dem rechten Knie nicht die Erde. Kopf, rechter Fuß und beide Unterarme abgebrochen. Der rechte Arm war gesenkt, der linke ist erhoben; die Hand war dem Kopfe genähert. Zwischen den Beinen eine Patera umbilicata. An den Schultern Lockenenden. Drei Befestigungslöcher: zwei in der Höhe des Leibgürtels, ein drittes in der Schale. Das eine im Leibe selbst geht diagonal aufwärts und soll vielleicht eine Stichwunde darstellen. Allerdings sind keine Blutstropfen da.

Brizio stellt diesen Jüngling mit der unter Nr. 59 beschriebenen Frauenfigur in eine Gruppe zusammen, indem er die Frau den Jüngling mit ihrer Linken am Haar packen läßt. Diese Vermutung ist ansprechend und durch viele Analogien belegbar. Nur müßte die Figur des Jünglings mehr nach links geschoben sein, so daß die jetzt unverständliche Verdickung des Reliefgrundes unter seinem rechten Unterschenkel sich in dem Falle als Fortsetzung des Mantels der Frau erklären ließe. Andererseits sind andere Kombinationen nicht ausgeschlossen. So finden wir auf einer Urne in Volterra (unten Fig. 123) einen nackten Jüngling, der unter dem Anprall eines Pferdes auf die Kniee gestürzt ist und, von der Lanze des Reiters am rechten Oberschenkel bedroht, die Arme und den Kopf ganz ähnlich bewegt, wie unser Jüngling.

61) Ein nach rechts sich zurückziehender und umblickender Gallier (Fig. 111). Abg. Not. d. sc. 1903, 178, fig. 2. Sein rechter Arm ist seitwärts gehoben, die Finger sind mit dem Gestus des Erschreckens ausgespreizt. Der linke Arm, der rechte Fuß und der linke Unterschenkel sind abgebrochen; auf dem linken Oberschenkel war ein Gegenstand aufgestützt, wohl ein Schild, den der Gallier im linken Arm hielt. Dadurch war seine in der Ausführung vernachlässigte linke Flanke verdeckt. Das darunter angebrachte Fragment mit der Amphora kann sich nicht an dieser Stelle befunden haben. Die Verlängerung des linken Beines müßte darauf erhalten sein, was nicht der Fall ist. Außer dem Torques, langem Kopfhaar, dessen Lockenenden an der rechten Schulter erhalten sind, hohem Stirnschopf und Schnurrbart sieht man an dem Gallier einen auf der linken Schulter gehefteten dicken Mantel. Ein Befestigungsloch befindet sich zwischen den Beinen, ein anderes unter der linken Achsel.

62) Ein auf einer Erhöhung nach links knieender und umblickender Gallier (Fig. 111). Abg. Not. d. sc. 1897, 299, fig. 14. Fliehend nach links, hat er sein rechtes Knie auf einen Felsen, dessen Rest unter den Zehen des Fußes erhalten ist, aufgestützt und wendet den Kopf nach rückwärts, sich mit dem Schilde vor einem (nicht erhaltenen) Verfolger deckend, gegen den er gleichzeitig eine (ebenfalls verloren gegangene) Waffe, wohl ein Schwert, zückt. Er hat die auf dem Friese übliche Haartracht (Stirnschopf), Schnurrbart, dessen rechte Hälfte abgefallen ist, einen auf der Brust gehefteten Mantel, Leibgürtel, aber keinen Torques. Drei Befestigungslöcher befinden sich rings um den rechten Fuß, ein viertes rechts von der linken Hüfte. Die Zugehörigkeit des daneben angebrachten Fragments mit Amphora und Schale ist nicht gesichert, sogar nicht wahrscheinlich. Dafür kann es zu der nächsten Gruppe gehört haben, da rechts von der Schale, in der ein Befestigungsloch sichtbar ist, Zehen eines rechten Fußes, der eben dort fehlt, erhalten sind.

63) Gruppe eines Galliers, der seinen Kampfgenossen fortträgt (Fig. 112). Abg. Not. d. sc. 1903, 183, fig. 5. Von dem Tragenden ist nur der Unterkörper mit einem Teile des Mantels erhalten. Sein rechter Fuß war auf einer Erhöhung aufgestützt, sein rechter Oberschenkel mit der oberen Hälfte des Unterschenkels und seine rechte Hand, die den ohnmächtigen Körper des Gefährten tragen, sind erkennbar. Dieser (ohne Bart und Torques, mit langem Lockenhaar)

stützte wahrscheinlich seinen linken Arm auf die Schulter des Tragenden; sein Kopf und der rechte Arm hängen ohnmächtig herunter. Auch der abgebrochene linke Unterschenkel hing, wie die Spuren zeigen, in der Verlängerung des Oberschenkels herab. Nur das rechte Bein ist sonderbar im Knie nach rückwärts gebogen, was jedoch nicht mit Brizio durch gedankenlose Nachahmung der Pasquinogruppe, sondern wahrscheinlich dadurch zu erklären ist, daß der rechte Fuß auf einer Erhöhung aufgestützt war. Drei Befestigungslöcher zwischen den Beinen des Tragenden und denen des Getragenen.

64) Torso eines gepanzerten Kriegers nach links (Fig. 112). Abg. Not. d. sc. 1903, 185, fig. 6. Ansätze beider Arme erhalten. Daraus ersieht man, daß der rechte Oberarm horizontal abgestreckt, der linke gesenkt war. Der Panzer besteht, wie auf einigen unten abgebildeten Urnen,

Fig. 111.

aus einigen horizontalen Streifen, die mit kleinen Scheibchen geziert sind und durch Achselklappen zusammengehalten werden. Dem Torso gehört nach Brizios Vermutung ein mit »phrygischer« Helmkappe (deren Spitze abgebrochen) bedeckter, jugendlicher Kopf eines Kriegers an.

65) Jugendlicher Kopf im Profil nach links (Fig. 112). Abg. Not. d. sc. 1903, 180, fig. 4. Der Blick in die Ferne gerichtet. Regelmäßige Gesichtszüge. Langes, lockiges Haar, am Nacken in einen Knoten zusammengebunden. Auch vorn am Scheitel sind Spuren von hoch aufgebundenem Haar. Brizio hält den Kopf für männlich, und zwar für denjenigen Apollos. Der Apollofigur schreibt er auch ein Fragment zu, das einen nach links schreitenden linken Unterschenkel mit einem Teil des Mantels und einer Schale darstellt. Doch wird das Fragment wegen des Vorhandenseins der Schale vielmehr zu einer Gallierfigur gehört haben.

Außerdem wird im Magazin des Museums in Bologna eine Anzahl loser Fragmente (Arme, Beine u. s. w.) aufbewahrt, die zum Teil unzweifelhaft unserem Fries angehören. Es

gelang bis jetzt aber nicht, sie irgendwo anzubringen. Von ihrer Veröffentlichung wird hier abgesehen, besonders da es mir nicht möglich war, sie eingehender zu studieren.

Es ist ohne weiteres klar, daß der Fries aus Civit' Alba denselben Gegenstand, ja dieselbe Situation zur Darstellung bringt, wie die Bodenreliefs der Calener Schalen. Einige wichtige Details sind hinzugekommen. Schon Brizio hat durch den Vergleich mit dem pergamenischen Gigantenfries wahrscheinlich gemacht, daß die mit dem Bogen kämpfende Frau eine Artemis, die eine Fackel schwingende ihre Mutter Leto ist; in dem langlockigen Haupt eines Jünglings ist vielleicht Apollo zu erkennen. Neben den Göttern sind auch Sterbliche, namentlich griechische Krieger, an dem Widerstande beteiligt. Die Gallier geraten darüber in einen panischen Schrecken. Ihr zu Wagen entfliehender Anführer merkt nicht einmal, daß seine Rosse über einen seiner noch lebenden Kampfgenossen hersausen.

Fig. 112.

Zwei besonders charakteristische Züge sind also den calenischen Schalen und dem Friese aus Civit' Alba gemeinsam: Kennzeichnung der Gallier als Plünderer und ihre Vertreibung aus einem Heiligtum mit Hilfe der Götter. Wenn wir fragen, auf welchen Vorgang diese Situation am besten paßt, so muß zugestanden werden, daß die erste Eigentümlichkeit auf alle galatischen Einfälle passen würde. Die Schriftsteller betonen mehrmals, daß die Gallier auf ihren Wanderungen sich vor allem der Plünderung ergaben. Es gibt also keinen Grund, die Schaffung des Typus eines raubenden Galliers mit einem besonderen historischen Vorgang in Zusammenhang zu bringen. Er kann ebensogut in Griechenland, Italien, wie in Kleinasien entstanden sein. Auch die Plünderung eines Tempels oder heiligen Bezirkes würde an sich nichts beweisen, da man eine solche mit vielen anderen galatischen Niederlagen sowohl in Italien, als in Kleinasien (z. B. mit dem von Attalos I. mit Antiochos und den Galatern bestandenen Kampfe [πρὸς τὸ] Ἀρτεμίσιον; Köpp, Rhein. Mus. 40, 273) in Verbindung brachte. Dagegen erfahren wir aus unseren Quellen nur ein einziges Mal, daß die Gallier bei der Plünderung eines Heiligtums von den Göttern selbst vertrieben wurden. Dies geschah bei ihrem Einfalle in Delphi, den sie im späten

Herbste des Jahres 279 unternommen haben. Über diesen Vorfall gibt es bei den antiken Schriftstellern eine doppelte Version. Nach Timagenes bei Strabo (IV. p. 188) sollten die Kelten bis in das Innere des Apollotempels eingedrungen sein und den dort aufgehobenen, zumeist aus goldenen und silbernen Geräten bestehenden Schatz geraubt und, wie andere Schriftsteller berichten, bis nach Toulouse in Südfrankreich entführt haben, wo er während des kimbrischen Krieges im Jahre 106 a. C. vom Konsul C. Servilius Caepio gestohlen wurde, was zu dem bekannten politischen Prozeß führte. Auch Diodor, V. 32, 5 (ed. Teubner) und Dio Cassius, Fragm. 90 (ed. Dindorf), Julius Paris, Epit. I. 1, 9 (ed. Halm) behaupten ausdrücklich, daß die Gallier Delphi geplündert haben. Allen drei Schriftstellern ist also die Behauptung gemeinsam, daß die Gallier wirklich in Delphi gewesen sind. Von einem göttlichen Einschreiten wissen alle drei nichts weiter zu berichten. Dagegen erzählt Pompeius Trogus bei Justin. Histor. XXIV. 8, 4 (ed. stereot.), wohl dem Timaios folgend, daß bei der Annäherung der Gallier Apollo selbst »per culminis aperta fastigia« in das Innere des Tempels hinabgestiegen sei und gemeinsam mit Artemis und Athene die Barbaren zurückgetrieben habe; die Priester hätten das Wunder nicht nur mit eigenen Augen gesehen, sondern auch das Schwirren des Bogens und das Klirren der Waffen gehört. Auch was Pausanias (X. 23, 1) über die Vernichtung der Gallier mitteilt, ist des Wunders voll und wahrscheinlich demselben Timaios entlehnt (vgl. Stähelin, Gesch. d. kleinasiatischen Galater, S. 11, Anm. 1). Nach ihm sollten die Gallier, wie einst bei ähnlicher Gelegenheit die Perser, gar nicht zu dem Tempel Apollos in Delphi gelangt sein; sie sind nur in die Nähe gekommen. Gleich darnach erfolgte ein Erdbeben und ein furchtbarer Sturm, der viele Barbaren vernichtete. Nicht nur die Griechen, sondern auch ihre mythischen Helden Hyperochos, Laodokos, Pyrrhos und Phylakos erschienen, um die Eindringlinge zu vertreiben. Die Entscheidung erfolgte aber erst, als die Priester des delphischen Tempels versicherten, sie hätten Apollo, dem sich bald Artemis und Athene (λευκαὶ Κόραι) anschlossen, durch die Dachöffnung des Tempels heruntereilen sehen und das Getöse ihrer Pfeile und Waffen vernommen. Dazu wurden die Gallier in der nächsten Nacht von panischem Schrecken erfaßt. Es kam ihnen vor, daß sie griechisches Kommando und das Trampeln feindlicher Pferdehufe vernahmen. Sie griffen sich also gegenseitig an und einer mordete den anderen in der Überzeugung, daß sie es mit Griechen zu tun hätten. Von dem persönlichen Einschreiten Apollos berichtet auch mit klaren Worten ein Zeugnis der neuen Komödie, welches durch Plautus erhalten ist, ohne daß der griechische Autor bisher ermittelt wäre; in der Aulularia 394 (= II. 8, 24) ruft der bestohlene Geizhals Apollo zu Hilfe gegen die Diebe, da er ja auch die Tempelräuber mit seinen Pfeilen vertrieben habe. Auch in dem wenige Jahre nach der Gallierniederlage verfaßten Hymnos des Kallimachos auf Delos (IV. 95) wird der Glaube an die Epiphanie des Gottes vorausgesetzt. Schließlich berichten Appian, Illyr. 4 (ed. Teubner) und Diodor, Exc. l. XXII, 13, p. 497 (ed. Dindorf), die Kelten seien in Delphi selbst nicht eingedrungen und hätten den Tempel nicht geplündert; sie seien in dem Augenblick in die Flucht geschlagen worden, als sie in Delphi eindringen wollten. Appian und Diodor sagen aber nichts von einem göttlichen Einschreiten. Auch einige Worte des Polybius (IV. 45) scheinen den gleichen Sachverhalt anzudeuten.

Eine kürzlich von R. Herzog auf Kos gefundene, in den Comptes rendus de l' Acad. d. Inscr. 1904 besprochene Inschrift aus dem Jahre 278, also unmittelbar ein Jahr nach dem gallischen Überfall, folgt der anderen Version. Wir erfahren aus ihr, daß schon wenige Monate nach der Niederlage der Gallier sogar in Kos an der Küste Kleinasiens die Erzählung von dem leibhaftigen Erscheinen des Apollo und der Vernichtung der Feinde vor Delphi verbreitet war, dann, daß die Gallier über den Versuch, Delphi zu plündern, nicht hinausgekommen sind, sondern daß »der größere Teil der Angreifer in den gegen die Griechen gelieferten Kämpfen vernichtet worden ist«.

Wie ist aber die andere Version entstanden, nach der die Gallier den Tempel Apollos tatsächlich geplündert haben? Diese Frage hat R. Engelmann in der Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung 1904 erwogen und folgende Erklärung vorgeschlagen. Nach ihm zeugt eben das Relief von Civit' Alba, wie die Nachricht von der erfolgreichen Plünderung entstehen konnte. »Der Künstler des vorausgesetzten Originalwerkes, von dessen Wert die Figuren von Civit' Alba nur einen schwachen Abglanz erkennen lassen, hatte offenbar den Augenblick zur Darstellung gebracht, in dem die Gallier im Gebirge durch Sturm und Regen verfolgt und durch die Geschosse der Götter und die Waffen der Menschen zu Paaren getrieben werden, daher die Figur des Berganssteigenden und der vom Sturm weggewehte Mantel und der Grieche im Panzer«. »Der Künstler mußte jedoch den Galliern Krüge und Schalen und andere ähnliche Dinge in die Hand geben, damit jeder Beschauer ihr Sacrilegium erkannte und bestimmt wußte, daß es sich im vorliegenden Falle nur um die Gallier in Delphi, nicht etwa um die Galaterkämpfe in Kleinasien oder sonst wo handeln könne«. »Mit der Zeit jedoch erkannte man nicht, daß die den Galliern in die Hand gegebenen Beutestücke nur als Unterschrift, gleichsam zur Deutlichmachung der Situation dienen sollten, sondern man faßte das ganze Kunstwerk als ein historisches Zeugnis auf, dem man die Tatsache von der wirklich erfolgten Plünderung des Tempels in Delphi entnehmen zu können glaubte«.

Diese Argumentation Engelmanns scheint mir durchaus haltbar. Der Einfluß der Kunstwerke auf die Gestaltung der historischen Überlieferung läßt sich in vielen Fällen nachweisen und tritt besonders im Altertum öfters zum Vorschein. Daß die vox populi in der Zeit Ciceros das vom Konsul Servilius Caepio gestohlene aurum Tolosanum als in Delphi erbeutet hielt, kann nichts dagegen beweisen, sobald man den Galliern die Plünderung Delphis zuschrieb. Der Weg von Griechenland nach Südfrankreich war lang und weit; unterwegs konnten die Gallier andere Schätze geplündert haben, die nachher den Bestand des aurum Tolosanum ausmachten und als »delphische« Beute galten. Auch nach Niese (Zeitschr. f. deutsches Altertum, 42, 139) sieht man aus Strabo (IV. 187) mit aller Deutlichkeit, daß man im Altertum über die Herkunft des tolosanischen Schatzes aus Delphi nicht etwa Nachrichten hatte, sondern daß es sich nur um Meinungen und Vermutungen der durchwegs späten, in der Zeit nach den römischen Feldzügen im südlichen Gallien lebenden Schriftsteller handelte. Ein Vertreter dieser Meinung war Timagenes, aber sie war schon viel früher aufgekommen, denn schon Poseidonios, dem Strabo sich anschließt, fand sich genötigt, ihre Unmöglichkeit darzutun. Andererseits muß betont werden, daß die Erklärung Engelmanns nicht die einzig mögliche ist. Nach dem dritten, vielleicht auch dem zweiten delphischen Hymnus (Bull. corr. hell. XVIII. 355; cf. ibid. XVII. 574) wurden zwar die Kelten durch Frost zur Umkehr gezwungen, haben aber vorher die Plünderung begonnen. Sollte man also nicht eher mit Wachsmuth (Sybels, Histor. Zeitschr. X. 5) annehmen, Delphi sei tatsächlich wenigstens teilweise geplündert worden, die Griechen seien aber alsbald mit der Legende der Göttererscheinung bei der Hand gewesen, um die Schmach zu tilgen? Und, wie so oft, bewies sich die Legende lebensfähiger als die Wahrheit. Doch will ich mich hier nicht weiter auf eine Frage einlassen, die, so viel ich sehe, sich mit den uns heute zu Gebote stehenden Mitteln nicht bestimmt entscheiden läßt. Jedenfalls erhält der Fries aus Civit' Alba durch die dargelegte Streitfrage einen doppelten Wert; er ist nicht nur ein Kunstwerk, sondern auch ein historisches Zeugnis.

Brizio hat versucht, die Fragmente zu ordnen und eine Rekonstruktion des Ganzen vorgeschlagen, die oben (Fig. 90) in starker Verkleinerung wiederholt wurde. Sein Versuch beruht auf der Voraussetzung, daß das ganze Relief in zwei Hälften zerfiel. In der Mitte sollen sich neutrale Gruppen, z. B. der seinen Kampfgenossen davontragende Krieger (Nr. 63), befunden haben. Links die nach links gewendeten Figuren, also außer den nach dieser Richtung fliehenden Barbaren Artemis; rechts die nach rechts bewegte Latonagruppe und die nach jener Seite ent-

gehenden Gallier. Am rechten Ende hat Brizio Bruchstücke solcher Gruppen angebracht, deren Platz sich vorläufig nicht bestimmen läßt. Mir scheint dieser Versuch verfrüht und lediglich durch praktische Gründe veranlaßt, da zu wenige Fragmente vorhanden sind, deren Zusammengehörigkeit durch anpassenden Reliefgrund gegeben ist. Ferner wäre die vorgeschlagene Komposition eine so primitive, daß man sie nicht einmal einem untergeordneten antiken Künstler zumuten dürfte. Im Gegenteil pflegen die Kampfszenen bis in die römische Epoche hinein gruppenweise aus zwei bis fünf gegeneinander gewendeten Figuren zusammengesetzt zu werden, wodurch das wohltuende Gegenspiel der Bewegungen und Linien entsteht. Diesem Postulat versucht eine Änderung Rechnung zu tragen, die ich hiermit in Vorschlag bringe, und zwar die, den Jüngling Nr. 62 (Fig. 111) links von der Artemis einzusetzen. Seine Bewegung würde sich dann füglich auf die Weise erklären lassen, daß er, schon getroffen, sich vor weiteren Pfeilschüssen der Göttin mit dem Schild zu decken versucht. Eine so rekonstruierte Gruppe würde der analogen Gruppe auf dem Bodenrelief der Heidelberger Schale (Nr. 53) entsprechen und eine Abwechslung in die linke Hälfte des Frieses bringen. Auch dürften sich die nach links eilenden Gallier kaum unmittelbar neben der Latona befunden haben. Sie schauen etwas herauf und fliehen wohl vor einem Reiter, wie auf einer Urne von Cortona (unten Fig. 133).

In Bezug auf die Technik des Frieses ist zu bemerken, daß halbrunde Figuren zusammen mit dem Reliefgrunde in Formen ausgedrückt worden sind; die Befestigungslöcher waren von vornherein vorgesehen. Vor dem Brennen wurden ganz runde oder herausragende Teile des Körpers, wie Unterarme, einige Beine, Haarlocken am Kopfe, Bärte und Schnurrbärte, Geschlechtsglieder, Schilde, Waffen, Details an den Gefäßen u. dgl. besonders angebracht. Damit erklärt sich, daß die Köpfe nur an der Vorderseite mit einem plastischen Haarkranz über der Stirn umgeben sind, hinten aber reliefartig behandeltes Haar zeigen. Diesem Umstande ist auch zuzuschreiben, daß an einigen Figuren einige Haarlocken abgefallen sind, was den künstlerischen Eindruck gegenwärtig stark beeinträchtigt.

Was die Entstehungszeit des Frieses betrifft, so wird man gerade bei den Tonsachen eine bestimmte Epoche schwerlich festsetzen können. Die obere Grenze ist durch die Gigantomachie am pergamenischen Altar und durch die noch etwas ältere, kürzlich von Amelung, Röm. Mitteil. XX (1905) Taf. V publizierte, gegeben. Die Artemisfigur hat mit der Artemis des pergamenischen Frieses und derjenigen des vatikanischen Reliefs eine unzweifelhafte Ähnlichkeit. Auch die sog. Leto findet hier und dort ihre Analogien. Kontrastierende Bewegungen mehrerer Figuren, besonders das Motiv des auf ein Knie niedergestürzten und den Kopf zurückdrehenden Jünglings, sind aus pergamenischen Werken mehrmals bekannt. Nach den ausgehöhlten Pupillen einiger Figuren darf man nicht schließen, daß das Relief aus Civit' Alba erst in dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert entstanden sei. Diese Technik ist an weniger feinen Terracottastatuetten schon in der späthellenistischen Epoche bekannt, und eben in diese Zeit, frühestens in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts, wahrscheinlich erst in die Zeit um Christi Geburt weist den Fries aus Civit' Alba der Umstand, daß die pergamenischen Kunstprinzipien in ihm wie abgebraucht, wie abgeleiert erscheinen. Schließlich hat die Form, in der der delphische Galliermythus auf dem Friese erscheint, einen spätgriechischen Charakter. Die koische Inschrift weiß nur von dem Eingreifen Apollos zu berichten. Mit der Zeit jedoch hat die griechische Phantasie in den delphischen Kampf immer neue Götter eingeführt. Die Ätoler haben nicht nur Apoll, sondern auch der Artemis und Athene zum Dank für ihre Hilfeleistung Standbilder errichtet. Pausanias weiß auch von dem Erscheinen der lokalen Heroen zu erzählen. Auf dem Relief aus Civit' Alba scheint neben Apoll und Artemis auch ihre Mutter, eventuell, da diese nicht sicher ist, eine andere Göttin oder Erinys aufgetreten zu sein, was gewiß auf den Einfluß der hellenistischen Darstellungen der Gigantomachie zurückzuführen ist.

Auch sonst wurden mythische und künstlerische Motive mit Vorliebe auf die Gallierkämpfe übertragen, und das ist nicht zu verwundern. Kallimachos (hymn. Del. IV. 174) nennt die Gallier geradezu ὀψίγονοι Τιτῆνες; Titanen und Giganten wurden aber in später Zeit vermengt und verwechselt. Auch im kleinen attalischen Weihgeschenk wurden beide Kämpfe parallelisiert. Umgekehrt pflegte man den Giganten in den Skulpturen pergamenischen Stiles die Gesichtszüge der Gallier zu geben. Auf dem Sarkophagrelief der Galleria delle Statue n. 413 a, das Helbig (Führer n. 219) auf ein hellenistisches Gemälde zurückführt, stimmen die Köpfe der berganstürmenden Giganten mit denen der attalischen Gallier ziemlich überein. Man beachte den Schnurrbart des jugendlichen Giganten und vergleiche den Bärtigen besonders mit dem vatikanischen Kopf (oben Nr. 12). Auch auf dem Sarkophag im Dom zu Cortona (abg. Arch. Zeitg. 1845, Taf. 30) ähneln die Gegner des Dionysos den Galliern, insbesondere tragen sie Schnurrbärte. Ein Kopf mit Barbarenmütze, den man auf den ersten Blick für einen Gallier hält, der aber deutlich Spitzohren hat, befindet sich in der Sammlung Ince Blundell in England. Vgl. Furtwängler, Statuenkopien S. 41. Die Galliertypen entstanden offenbar auf Grund eifrigen Naturstudiums und beeinflußten ihrerseits die phantastischen, künstlerischen Gebilde. Wie verfehlt war also die umgekehrte Meinung, wonach die antiken Barbarentypen ganz konventionell, d. h. auf Grund der von der älteren Kunst bereits ausgebildeten Giganten und Satyrtypen geschaffen wären. Allerdings hebt Diodor (V, 28) eine gewisse Ähnlichkeit, besonders bezüglich der Haartracht zwischen den Satyrn, Panen und Galliern hervor — eine Angabe, die gewiß direkt oder indirekt auf Autopsie beruht. Aber daraus folgt noch lange nicht, daß hellenistische Künstler sich einfach auf die Ausgestaltung der vorhandenen Pan- und Satyrtypen zu beschränken brauchten, um gelungene Gallierbilder zu schaffen. Die unbestrittene Verwandtschaft beider Gruppen rührt vielmehr davon her, daß, wie es Ridgeway (Early age of Greece, I. 177) einleuchtend darstellt, die ältesten Satyr- Silen- und Kentaurenbilder nichts anderes sind, als phantastisch übertriebene Verkörperungen der von den Griechen unterjochten halbwilden Autochthonen barbarischer Herkunft. Die Ähnlichkeit der Gallier- und- Satyrdarstellungen beruht also zuguterletzt auf der Verwandtschaft der Vorlagen, nicht aber auf der genetischen Abhängigkeit einer Gruppe von der anderen.

Kein Monument kann uns eine lebendigere und mehr realistische Vorstellung der Kelten vermitteln als der Fries aus Civit' Alba, und darin liegt seine Bedeutung auch für die Geschichte der Entwicklung des antiken Galliertypus. Allerdings haben keltische Gesichter unter der Hand eines offenbar in der etruskischen Schule ausgebildeten Handwerkers einen beinahe semitischen Ausdruck erhalten, ihre Nasen sind krumm geworden, ihr Stirnhaar richtet sich zu gewaltig auf. Daß aber der Typus eines mit einem Schafpelz bekleideten schreitenden Galliers in der besten hellenistischen Zeit entstanden ist, ergibt sich aus einer Gemme bei Furtwängler, Ant. Gemmen, Taf. 34, 29 (darnach hier Figur 112 *a*). Ein jugendlicher Kelte mit sehr langem ovalem Schild, mit Chlamys, deren Innenseite als Schaffell charakterisiert ist, mit einem Gurt um den Leib in der Nabelgegend, an welchem die Schwertscheide hängt, schreitet nach rechts, das Schwert in der Rechten haltend. Erst in der Cäsarenzeit wird dieser Typus durch einen anderen abgelöst, einen Kopf mit Knebelbart, knochigem Untergesicht, eingefallenen Wangen, den wir sowohl auf Gemmen (Furtwängler, a. O. Taf. 30, 4), als auch auf den bekannten Denaren des L. Hostilius Saserna vom Jahre 46 v. Chr. antreffen.

Fig. 112*a*.

Fig. 113.

C) ETRUSKISCHE URNEN UND SARKOPHAGE.

Verhältnismäßig oft kommen plündernde Barbaren auf etruskischen Urnen vor. Beinahe ständig wiederholt sich das Motiv, daß sie aus einem heiligen Bezirk Gefäße und Gerätschaften davontragen, wobei sie entweder von den Furien verscheucht oder von Reitern vertrieben und niedergemacht werden. Es sind folgende neun Stücke:

66) Volterra, Mus. Guarnacci, n. 259. Hier Fig. 113. Abg. Inghirami, Mon. Etr. I. tav. 57 und Körte, Etrusk. Urnen III. Taf. 113, n. 2. Aus Alabaster. Der Kasten 0·54 *m* oben, 0·56 *m* unten lang, 0·46 *m* hoch, 0·25 *m* tief. Auf dem Deckel eine Frau mit Fächer. Auf dem vorderen Rande des Deckels eine sehr defekte etruskische Inschrift[1]). Das Relief an der Vorderseite des Kastens ist oben und unten durch architektonische Rahmen eingefaßt. Oben eine Perlenschnur, Zahnschnitt und ein Architrav, abwechselnd mit Palmetten und Rosetten verziert. Unten eine Perlenschnur und ein Fries, aus Triglyphen und Rosetten zusammengesetzt.

In der Mitte zwei Gestalten, von einander abgewendet, im Kampfe mit Barbaren. Die linke wurde von dem Zeichner der Körteschen Tafel und nach ihm von Brizio (Not. d. sc. 1897, 302)

[1]) Aus typographischen Gründen wird die Transskription der etruskischen Inschriften, die übrigens in diesem Zusammenhange von untergeordneter Bedeutung wären, nicht gegeben, sondern eventuell auf eine bereits vorhandene Publikation verwiesen. Auch von der Angabe der Farbenspuren wird zumeist abgesehen.

für weiblich gehalten. Indes hat mich der Augenschein belehrt, daß sie nach der Gestaltung der Brüste, der Hüften, wie der Haartracht männlich ist. Dafür wurde sie auch von Inghirami gehalten, der in dem Bilde den Kampf des Perseus gegen die Bewerber Andromedas, Kepheus und Phineus, sah. Mit doppelt gegürtetem Chiton, der die linke Brust und Schulter unbedeckt läßt, und mit hohen Stiefeln bekleidet, Kopfflügel über den Schläfen, schreitet der Jüngling nach links aus, und schießt, wie die erhaltenen Armstümpfe sowie die Überreste an dem nächsten Schilde zeigen, von dem Bogen auf einen links von ihm in Vorderansicht stehenden Barbaren einen Pfeil ab. Dieser ist nackt — nur ein Tierfell deckt die Schultern — und schützt sich mit einem ovalen, perlenumrandeten Schild. Wie die daran erhaltenen Reste beweisen, erhob er den jetzt abgebrochenen rechten Arm mit einer Lanze über seinen Kopf, der ebenfalls abgebrochen ist. Auch das rechte Bein ist bis auf Umrisse abgebröckelt. Gegen sein linkes Bein springt beißend ein kleiner Hund auf. Im Hintergrunde ein schönes zweihenkeliges Gefäß mit geriefeltem Bauch auf einem niedrigen Pfeiler. An dessen Fuß liegt ein sich mühsam auf dem linken Arm aufstützender und um vieles kleiner gebildeter Mann, dessen Kopf, das linke Bein bis auf den Fuß und beide Arme bis auf die linke Hand abgebrochen sind. Mit der rechten Hand griff er wahrscheinlich nach dem Geschosse, dessen Rest in seiner Brust steckt. Das rechte Bein ist im Knie gebogen; das linke muß untergeschlagen gewesen sein.

Die rechts von dem Bogenschützen stehende Gestalt (Kopf und rechter Unterarm abgebrochen) ist weiblich und hat die charakteristische Tracht der Furien (nackten Oberkörper, lose, mit breiten Bändern umsäumte Ärmel, mit einer Rosette über der Brust befestigte Kreuzbänder, doppelt gegürteten Chiton, hohe Schuhe), nur ist sie nicht geflügelt. Mit der linken Hand hat sie einen jugendlichen nackten Barbaren von rückwärts am Haar ergriffen und drückt ihn so zu Boden, daß er auf beide Knie niedergefallen ist. Gleichzeitig schwingt sie mit der Rechten eine nur in der unteren Hälfte erhaltene brennende Fackel gegen sein Gesicht. Der Bedrohte versucht seinen Kopf mit dem erhobenen linken Arm zu befreien und drückt ein geraubtes Gefäß, das er in der rechten Hand hält, fest an seine linke Flanke. Aber umsonst! Sein Gefährte rechts (ebenfalls nackt, mit dichter Haarmähne, rechtes Bein bis auf den Fuß abgebrochen) streckt zwar mit dem linken Arm, von dem ein langes, zottiges Tierfell herabhängt, seinen Ovalschild (mit Perlenrand und Rippe) vor, den rechten Arm, dessen untere Hälfte mit der Waffe zerstört ist, zurückziehend. Aber er deckt damit nicht den Knieenden, sondern einen nach rechts davoneilenden und umblickenden Genossen, der ein Thymiaterion davonträgt. Auch er (Gesicht und Brust vielfach zerstört) ist nur mit einem umgehängten Tierfell bekleidet und hat mit der jetzt abgebrochenen Rechten wahrscheinlich nach einer in der Linken gehaltenen Waffe gegriffen. Jedenfalls befindet sich seine linke Hand nicht in der Verlängerung des Kandelabers, welcher momentan auf der linken Schulter balanzierend dargestellt ist. Eine andere Auffassung, wie sie auf Körtes Tafel zum Ausdruck gekommen ist, beruht nicht auf exakter Beobachtung.

67) Eine ähnliche Komposition treffen wir auf einer Urne in Perugia, Villa Monti. Hier Fig. 114. Abg. Conestabile, Mon. di Perugia, tav. XLIX—LXXV, 1 und Körte, III. Taf. 114, 4. Ein alter Gipsabguß im Universitätsmuseum in Perugia (sal. III, n. 716). Aus marmorähnlichem Kalkstein, sog. Travertin, nicht aus Alabaster. Lang 0·64 *m*, hoch 0·56 *m*, breit 0·43 *m*. Auf dem Deckel eine Frau mit einem Fächer in der linken Hand; auf dem vorderen Rande des Deckels eine sehr zerstörte etruskische Inschrift.

Das Relief ist aus zwei Gruppen zusammengesetzt; die Sieger befinden sich jedoch nicht, wie auf der vorhergehenden Urne, in der Mitte nebeneinander, sondern jeder einzeln auf der rechten Seite der Gruppe. Und zwar sieht man auf der linken Hälfte des Bildes einen Mann mit einem Vollbart, von stattlichem Aussehen, nach links in ganz ähnlichem Kampfschema, wie auf der Urne Nr. 1 die Furie. Er ist nackt, nur mit einem gegürteten Lendenschurz und Mantel bekleidet, der, schär-

penartig um den Leib und den linken Unterarm gewickelt, weit zurückflattert. Mit der linken Hand hat er von rückwärts einen jugendlichen Gallier, der fliehend auf die Knie gefallen ist, am Haare gepackt und biegt seinen Kopf zurück. Mit der Rechten senkt er sein Langschwert in die Brust des Gegners. Dieser, durch den Leibgurt und das Schwert an der rechten Seite als Gallier gekennzeichnet, versucht mit der erhobenen Rechten (nur der Oberarm erhalten) seinen Kopf zu befreien, dabei werden aber seine Finger von der linken Hand des Siegers ergriffen. Im Hintergrunde kommt der Vorderteil eines großen, hoch aufspringenden Tieres nach links zum Vorschein. Beinahe der ganze Kopf desselben und der Unterschenkel des allein dargestellten linken Vorderbeines sind abgebrochen, auch sonst ist das Relief an dieser Stelle so zerstört,

Fig. 114.

daß man nicht bestimmt sagen kann, was für ein Tier gemeint war. Sein Hals (zu dick gezeichnet auf der Körteschen Tafel) sieht dem eines Pferdes am ähnlichsten. Von dem zurückliegenden Ohre (ebenfalls nicht ganz richtig auf der Körteschen Zeichnung) ist nur ein kleiner Überrest erhalten. Wenn unsere Beobachtung richtig ist, so würde man in dem davonlaufenden Tier das Reitpferd des unterliegenden Galliers erkennen dürfen.

In der rechten Ecke des Bildes steht mit vorgesetztem linken Fuß eine Furie nach rechts. Sie wendet aber den Kopf zurück und schwingt in der erhobenen Rechten eine Fackel (nur der obere Teil der letzteren mit der Flamme erhalten; fehlt ganz auf Körtes Tafel) gegen einen vor ihr auf das linke Knie gesunkenen, jugendlichen Gallier, der voll Schrecken den Kopf weit zurückbeugt und den rechten Arm flehentlich ausstreckt. Er hat, wie gewöhnlich, langes, zurückgestrichenes Haar, Leibgürtel und mittellanges Schwert an der rechten, abgestreckten Hüfte. Die

Scheide dieses Schwertes ist vierkantig, sein Griff ist pfeilerartig (nicht kreuzförmig, wie bei Körte). Die Furie hat Kopf- und Armflügel, doppelt gegürteten, ärmellosen Chiton, hohe Stiefel mit umgeklappten Rändern; ihre linke Hand ist abgebrochen. Links von ihr, im Hintergrunde, ein dritter Gallier nach rechts entfliehend und umblickend. Auch er ist unbärtig, hat langes, auf die Schultern herabfallendes Haar und ein nach Art eines Mantels umgehängtes Tierfell. In beiden Händen trägt er einen hohen Krater mit geriefeltem Fuß und Henkel (fehlt bei Körte), indem er ihn mit der Rechten oben, mit der Linken unten hält.

Nur eine einzelne Furie im Kampf mit plündernden Galliern treffen wir auf folgenden zwei Urnen:

Fig. 115.

68) Volterra, Mus. Guarnacci, n. 440. Hier Fig. 115. Abg. Körte, III. Taf. 113, 4. Aus Tuff; der Kasten 0·54 *m* lang, 0·36 *m* hoch, 0·27 *m* tief. Auf dem Deckel eine Frau mit einem Granatapfel; auf den Nebenseiten des Kastens je eine Rosette, aus zwei konzentrischen Blattreihen zusammengesetzt.

Die Frontseite ist von zwei Pfeilern eingerahmt, auf denen ein zweiteiliger Deckbalken ruht. Man könnte daraus schließen, daß die dargestellte Szene sich im Inneren eines Gebäudes abspielt, wenn nicht dieselbe architektonische Einrahmung auf anderen Urnen und Sarkophagen vorkäme, wo jene Eventualität ausgeschlossen ist. Daß hier ein heiliger Bezirk gemeint ist, ergibt sich aus der Statuette einer Frau, die auf einem niedrigen Postamente steht, sowie aus zwei Thymiaterien und Gefäßen, die an verschiedenen Orten aufgestellt sind. Zwei jugendliche Gallier, durch Nacktheit und Leibgürtel gekennzeichnet, sind in den heiligen Ort eingedrungen. Der rechte (mit einem vom linken Arm herabhängenden Mantel) trägt bereits nach rechts hin einen dreifüßigen Kandelaber fort; ein anderes Thymiaterion von derselben Form ist wohl an den Pfeiler angelehnt zu denken. Der Gallier wendet den Kopf nach seinem Genossen, der, eben-

falls nur mit einem Mäntelchen bekleidet, mit der Rechten das Schwert hält und mit der Linken nach dem Kopfe der Statuette greift, um sie zu rauben. In diesem Augenblicke erscheint jenseits des Standbildes eine Furie (Kopf- und Armflügel, nackter Oberkörper mit Kreuzbändern, gegürteter Chiton, Armringe, hohe Stiefel). In der hocherhobenen Linken hält sie eine breite Schwertscheide, als wenn sie damit sich selbst und das Standbild schützen wollte, in der Rechten schwingt sie das Schwert. Links von ihr eine henkellose, hohe Amphora mit geriefeltem Bauche; zwischen ihren Beinen eine Patera. Zwischen den Köpfen der Barbaren oben ein unverständlicher, kugelförmiger, geriefelter Gegenstand, vielleicht ein an der Wand oder der Decke befestigtes Gefäß. Jedenfalls hat die darunter sichtbare Relieferhöhung nichts damit zu tun; sie ist der nach hinten flatternde Mantelzipfel des Barbaren.

Fig. 116.

69) Eine ähnliche Szene, nur durch weitere, teilweise untergeordnete Figuren bereichert und auf einen neutralen Hintergrund versetzt, zeigt uns die Urne in Chiusi, im Jahre 1881 daselbst auf dem podere del Romitorio gefunden, dann lange Jahre im Besitz des Kunsthändlers Pacini in Florenz, jetzt in dem dortigen Museo archeologico. Hier Fig. 116, 117. Aus Alabaster. Der Kasten 0·615 *m* lang, 0·44 *m* hoch, 0·24 *m* tief. Reliefhöhe 0·06 *m*. Auf dem Deckel eine Frau; glatte Nebenseiten. Aus der Tiefe dringt nach rechts vorwärts eine Furie in üblicher Tracht, aber mit einem Mäntelchen um den linken Arm. In beiden Händen hält sie eine Fackel, deren obere Hälfte (noch auf Körtes Tafel sichtbar) jetzt abgebrochen ist. Sie blickt nach links um, wo ein Gallier (mit Torques und Chlamys — der Leibgürtel ist nicht mehr sichtbar) nach links entflieht, in dem linken Arm ein Thymiaterion forttragend. Die abgebrochene Rechte hielt vielleicht ein Schwert. Er blickt nach rechts zu seinen zwei Gefährten herüber. Der rechtsbefindliche

von ihnen (mit Mantel, zwei Spangen am rechten Arm, Leibgürtel, Schwertscheide an der rechten Seite) entkommt nach rechts umblickend und mit dem linken Arm ein Waschbecken oder einen Dreifuß forttragend, von dem ein geriefelter Kessel und drei lange geschwungene Füße kenntlich sind (siehe Figur 117). In der Rechten hält der Plünderer ein Schwert, von dem nur der Griff erhalten ist. An sein linkes Bein ist anscheinlich ein Rundschild angelehnt. Sein Genosse (Torques, Spange am rechten Oberarm, Leibgürtel, Mantel) bewegt sich im Hintergrunde in entgegengesetzter Richtung. In der Linken hält er einen großen Ovalschild, mit der Rechten drückt er einen runden Diskus oder eine Patera an die Brust. Zu seinen Füßen die Leiche eines in Rückenansicht dargestellten Genossen mit langem Haar und Leibgurt. Sein Unterkörper mit der linken Hand erscheint im Reliefgrunde (fehlt auf Körtes Tafel). Ein zweiter, ebenfalls vom Rücken gesehener Gallier liegt halb aufgestützt nach rechts, zu den Füßen der Furie. Er scheint

Fig. 117.

nur verwundet zu sein, da er noch mit der Rechten ein ähnliches Gefäß mit geriefeltem Bauche und drei Fußansätzen umfaßt. Ein ovaler Schild steckt am linken Unterarm im Hintergrunde. Sein Unterkörper (mit Leibgurt) ist mit einem Mantel umwickelt.

In Verbindung mit Sterblichen, und zwar mit einem Reiter, finden wir plündernde Barbaren auf zwei Urnen dargestellt, und zwar:

70) Volterra, Mus. Guarnacci, n. 427. Hier Fig. 118. Abg. Martha, L'art étrusque, Fig. 8 und Körte, III Taf. 115, 2. Erwähnt von H. Brunn, Bull. d. Inst. 1860, 291 not.; 1861, 66. Aus Alabaster. Der Kasten 0·75 *m* lang, 0·48 *m* hoch, 0·28 *m* tief. Auf dem Deckel eine liegende Frau mit Fächer und Granatapfel. Auf dem Vorderrand des Deckels eine Inschrift = Pauli, C. J. Etr. n. 44, wo näheres angegeben ist.

Das Relief der Vorderseite ist oben und unten mit reich profiliertem und zierlichem Gesims, rechts und links mit je einer Furie, die ein geflügeltes Pferd hält, in der Weise eingerahmt, daß der Rumpf der Pferde in flachem Relief auf die Schmalseiten der Urne herübergreift. In der Mitte der Szene ein Reiter, drei oder vier Gallier niederreitend. Der Reiter (Chi-

ton, Panzer mit einer Schärpe um die Hüften, phrygische Mütze — also ganz wie an dem Terracottafries in Bologna — sitzt vorgebeugt auf einem mit einer Schabracke gesattelten, galoppierenden Rosse und führte in der jetzt abgebrochenen Rechten gewiß eine Lanze. Sein Stoß war gegen den jugendlichen, halb sitzenden, halb liegenden Gallier gerichtet. Dieser (langes Haar, Torques, Mantel um den linken Unterarm und Oberschenkel) hat bereits den Versuch, sich zu verteidigen, aufgegeben, läßt seinen rechten Arm ohnmächtig auf den Schoß niederfallen und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf ein umgestürztes, bauchiges Gefäß, dessen Deckel dicht neben seiner linken Hand sichtbar wird. Hinter seinem Rücken sucht sich ein zweiter junger Gallier (mit einem auf der rechten Schulter gehefteten Mantel) zu ducken. Er kniet nach

Fig. 118.

vorn, wendet aber erschrocken den Kopf nach dem Reiter und hält in der Linken ein kleines Gefäß mit Henkeln. Zum Schutz der beiden wehrlosen Jünglinge eilt ein riesiger Gallier — durch lange Haarlocken und Leibgürtel charakterisiert — mit großen Schritten dem Reiter entgegen. Mit der Linken hält er seinen viereckigen Schild (mit Umbo), in der erhobenen Rechten schwang er wohl ein Schwert. Sein rechter zurückgesetzter Fuß tritt auf einen Stein.

Der Raum unter dem Pferde ist durch die Leiche eines mit dem Gesichte nach oben diagonal liegenden, nackten Jünglings, dessen Unterkörper im Reliefgrunde verschwindet, ausgefüllt. Über dem Knie des Überrittenen kommt ein kugeliger, geriefelter Gegenstand zum Vorschein. Nach der Analogie von Urne Nr. 89 sollte man ihn als den Oberkopf eines getöteten Knaben auffassen. Es bleibt aber nicht ausgeschlossen, daß es die Unteransicht eines henkellosen, geriefelten Bechers ist.

Hinter dem Reiter erscheint der Oberkörper eines vierten Galliers (herabwallendes Haar, an der rechten Schulter gehefteter Mantel). Eine Art von Schurz um die Hüften beruht auf Ergänzung. Er entflieht nach links, wendet aber den Kopf nach den Genossen um. Auf der linken Schulter trägt er ein Gefäß, das einer henkellosen Spitzamphora ähnlich ist. Mit der Rechten, die mit einem Reif geschmückt ist, hält er den Griff eines offenbar hinter den Leibgurt gesteckten Dolches.

71) Eine zweite Urne, die eine ähnliche Situation darstellt, befindet sich in Florenz, Mus. arch. n. 116. Hier Fig. 119. Abg. Körte, III, Taf. 116, 4. In Chiusi gefunden. Aus Alabaster. Der Kasten 0·60 *m* lang, 0·50 *m* hoch, 0·28 *m* tief. Auf dem Reliefgrunde und an den Figuren zahlreiche Spuren lichtbrauner Farbe.

Fig. 119.

In der Mitte des Reliefs wiederum ein Reiter im Anlauf. Sein rechter Unterarm, der rechte Fuß, das Gesicht sind abgeschlagen; Chiton, Panzer, oben beschuppt, unten netzartig, mit einer Art Schnur gegürtet, phrygische Mütze. Am linken Arm hat er einen Rundschild, in der Rechten schwingt er eine lange Lanze gegen die Brust eines nackten, mit angezogenen Beinen halb liegenden, halb sitzenden Galliers (hohe, zurückweichende Stirn, spitzer Schädel), der in der Linken einen schmalen Langschild (mit Umbo) hält und mit der Rechten kraftlos sein Schwert in den Bauch des Pferdes stößt, von dem er geradezu überritten wird. Unter der unteren rechten Ecke des Schildes kommt die Spitze der Schwertscheide zum Vorschein. Mittlerweile entkommt sein Genosse bergauf nach rechts. Er blickt um, trägt in der Linken eine Amphora davon und hält mit der Rechten das Schwert, dessen Scheide an seiner rechten Hüfte am Gurt hängt, in

Parade gegen den Feind. Zwischen seinen Beinen liegt auf derselben Terrainerhöhung eine zweite kleinere Amphora. Hinter dem Reiter an einem steilen Abhang liegt nach links, mit dem Gesicht nach unten, die Leiche eines dritten Galliers. Sein Haar hängt nach vorn herunter, die Arme halten noch Schild und Schwert, dessen Scheide an der linken Hüfte noch am Leibgürtel sichtbar ist. Sein rechtes, leblos herabhängendes Bein kommt unter dem Pferdeleib zum Vorschein. Rings um das Bild, wenigstens links und oben, hängen Festons — als punktierte Rundungen wiedergegeben — herunter. Auch dieses Detail soll darauf hinweisen, daß der Kampf an einem geweihten Ort stattfindet. Die Ausführung des Reliefs, besonders des mittleren Teiles, ist feiner als gewöhnlich.

72) Eine merkwürdige Darstellung einer Plünderung treffen wir auf einem etruskischen Sarkophag an, der auch sonst eine nähere Beachtung verdient. Es ist der Sarkophag in Florenz, Mus. arch. sal. XXI, ohne Nummer, einst bei V. Giulietti in Chiusi. Abg. auf unserer Tafel VIII b. Aus Terracotta, etwas links von der Mitte gebrochen. Der Kasten 2·14 *m* lang, 0·62 *m* hoch, 0·60 *m* tief. Der Deckel (2·21 *m* lang, 0·70 *m* hoch, 0·67 *m* tief) hat die Gestalt einer besonders an der Kopfseite reich verzierten Kline, auf deren zwei Polstern ein beleibter Mann mit Patera und Brustkranz sich stützt; unter seinen Füßen ein Kissen. Grobe, nachlässige Arbeit. Nebenseiten des Kastens glatt. Die Vorderseite hat architektonische Umrahmung; rechts und links Pilaster, auf denen ein mit Rosetten und Triglyphen verzierter Fries liegt. In einer Anzahl von Szenen ist eine Schlacht mit Galliern dargestellt. An beiden Enden steht je eine Furie (in üblicher Tracht), mit beiden Händen eine brennende Fackel nach der Mitte streckend.

a) Die erste Gruppe von links besteht aus vier Personen. Der Kampf spielt sich zwischen zwei Fußgängern ab, von denen der rechte, nur mit einem Mäntelchen am Rücken bekleidet, nach links mit einem Langschwert (nur die Hälfte erhalten) gegen einen wehrlosen, bärtigen Gegner ausholt, der, ebenfalls nur mit einem umgehängten Fell angetan, sein linkes Bein über einem Ovalschild hoch aufsetzt und den linken Arm nach seinem Kopfe erhebt, als wenn er sich dadurch decken wollte. In der Rechten hält er gegen den Leib eine runde geriefelte Patera. Damit ist er als Plünderer bezeichnet. Er wollte offenbar mit der Beute entfliehen, wurde aber von einem Gegner angehalten und angegriffen. Merkwürdigerweise ist auch dieser durch Nacktheit und besonders durch den Langschild (mit Spina) als Gallier charakterisiert. Unterhalb des Angreifers taucht aus der Erde eine geflügelte weibliche Gestalt in Vorderansicht hervor. Nur ihr Oberkörper, mit gegürtetem Chiton bekleidet, ist sichtbar; im Haar eine Binde; auf den Hals fallen zwei Locken herunter; nur der linke Flügel ist plastisch dargestellt. Mit dem linken Arm stützt sie sich auf den Boden; die Rechte erhebt sie mit ausgestreckten Fingern und wendet den Kopf dem Plünderer zu. Sie wird ein Todesdämon sein, der griechischen Erinys vergleichbar. Links von ihr liegt nach rechts die Leiche eines dritten Galliers, mit dem Rücken nach oben, mit ausgestrecktem rechtem Arm und dem Schild am linken.

b) In der zweiten Gruppe sehen wir einen Reiter mit herabwallendem Haar, nackt bis auf einen schmalkrempigen Helm und den Mantel, dessen Falten auf der Brust und hinter dem Rücken sichtbar sind, eine lange Lanze gegen einen ebenfalls nur mit einem Mantel bekleideten Gallier schwingen. Dieser ist unter dem Anprall des Pferdes auf das linke Knie gesunken und stützt sich auf seinen Ovalschild, den Kopf nach rückwärts wendend und den rechten Arm mit dem Schwerte erhebend. Als Gallier ist er auch durch die von der rechten Hüfte herunterhängende Schwertscheide gekennzeichnet. Die Binde im Haar ist vielleicht ein Abzeichen des Anführers. Ihm zu Hilfe eilt ein behelmter (?) Genosse, auch als Gallier unverkennbar; an dem Rücken hängt sein Mantel herunter.

c) Interessanter ist die dritte Szene, nur aus zwei Personen zusammengesetzt. Ein nur mit einem zu beiden Seiten flatternden Mantel und einer unbestimmten Kopfbedeckung oder Haar-

tracht ausgestatteter Gallier — als solcher durch die Schwertscheide an der rechten Hüfte, einen Leibgürtel und ovalen Schild charakterisiert — schwingt in der hocherhobenen Rechten sein Langschwert gegen einen Genossen mit langem Haar, der rücklings auf die Erde gefallen ist, in der Rechten das Schwert hält und mit der Linken seinen Mantel an Schildes Stelle vorstreckt. An dem Angreifer fällt ein hoher Stiefel an seinem linken Fuß auf. Auch hier wäre also der Kampf eines Galliers gegen einen anderen zu erkennen.

d) Die vierte Szene stellt wiederum einen gerüsteten Reiter dar (Panzer, Helm, Mantel), der seine Lanze in die Brust eines zwischen den Vorderbeinen des Pferdes knieenden, ganz nackten Gallierjünglings stößt. Der Gallier erhebt mit der Linken einen Ovalschild und stößt mit der Rechten sein Schwert in die Brust des Pferdes. Unter dem Tier liegt ein Toter mit dem Rücken nach oben, den Kopf mit beiden Armen umfassend. Rechts von ihm ein ovaler Schild mit Umbo.

73) Keine plündernden Gallier, aber immerhin Männer, die in einem heiligen, durch ein Votivgefäß gekennzeichneten Bezirk mit einander kämpfen, finden wir auf einer Urne, die trotz zahlreicher Abweichungen zu dieser Gruppe gerechnet werden kann. Es ist eine Urne in Siena, Istituto di Belle Arti. Daselbst von der Familie Chigi deponiert. Gefunden in Chiusi. Hier Fig. 120 nach einer Zeichnung des Urnenwerkes. Aus Alabaster. 0·955 *m* lang, 0·585 *m* hoch, 0·44 *m* breit. Gesamthöhe (mit dem Deckel) 0·96 *m*. Auf dem Deckel ein Mann (Kopf, rechte Hand und rechter Fuß abgebrochen). Auf dem oberen Rande des Kastens eine etruskische Inschrift = Fabretti (ed. a. 1867) n. 568. Das Relief ist in der Mitte gebrochen und oft bis zur Unkenntlichkeit verwittert. Photographien bei mir.

Fig. 120.

Im Zentrum des Bildes, wie gewöhnlich, ein gepanzerter Reiter mit einer nicht plastisch wiedergegebenen Waffe im Anlauf gegen einen jugendlichen Feind, der, mit dem rechten Bein knieend, sich mit einem Ovalschild deckt und die Rechte mit einem Schwerte über den Kopf erhebt. Merkwürdigerweise ist er nicht nackt wie die Barbaren, sondern hat eine doppelt gegürtete Exomis. Links von ihm unter dem Pferde erscheint der Oberkörper eines unkenntlichen, wie aus dem Boden hervortauchenden Figürchens, das mit der Linken nach dem Kopfe greift, die Rechte auf den Boden stützt. Mit dem nackten Oberleib sieht es wie eine kleine, flügellose Furie aus. Über dem Knieenden sieht man im Hintergrunde den oberen Teil eines Pfeilers, mit einem zweihenkeligen, bauchigen Gefäß darauf. Rechts davon, aber mit dem Kopf nach dem Gefäß gerichtet, passiert ein Krieger, in Rückenansicht gesehen. Er hat Rundschild, Helm, langen Mantel, kurzärmeligen Chiton und hohe, umgeklappte Stiefel. — Dem Reiter kommt ein gleich gepanzerter, unbärtiger Krieger (Chiton, phrygischer Helm, langer, vorn gehefteter Mantel über dem Panzer, hohe Stiefel) zu Hilfe. Sein Rundschild scheint mit Perlenrand geschmückt zu sein. Die Waffe in der erhobenen Rechten war nie plastisch wiedergegeben. Schließlich kommt aus dem Hintergrunde ein unbärtiger, barhäuptiger und barfüßiger Jüngling hervor, der einen Chiton und darüber einen Mantel, in der Rechten das Schwert, am linken Arm einen Langschild (mit Spina) trägt. Auch er macht deshalb den Eindruck eines barbarischen Kriegers, aber, so wie der

Unterliegende, ist er als solcher nicht genügend charakterisiert. Es ist daher möglich, daß er einen Knappen des Reiters darstellt. Man würde hier einen Gallierkampf nicht wiedererkennen, wenn nicht die Heiligkeit des Kampfplatzes durch das Weihgefäß und die frevelhafte Handlung durch den emportauchenden Rachedämon angedeutet wäre. Solche kleine, aus der Erde emporsteigende Geister trifft man auch sonst auf etruskischen Urnen bei besonders aufregenden Vorgängen, z. B. bei der Verfolgung des Orestes (Brunn, Ril. d. urne, I. tav. 80, n. 10), beim Versinken des Amphiaraos (Körte, tav. 25, 2), bei dem Zweikampfe des Eteokles und Polyneikes (ib. tav. 12, n. 4 und 10, n. 4), bei einem unverständlichen Vorgang (ib. tav. 93, 1). Wir sind bereits einer ähnlichen Gestalt auf dem gerade besprochenen Terracottasarkophag in Florenz in der ersten Szene begegnet — ein Grund mehr, um hier einen ähnlichen Barbarenkampf zu erkennen. Nur hat der etruskische Künstler seine Vorlage gar nicht verstanden. Die Figuren hat er ziemlich gleichmäßig uniformiert, ihre Bewegungen abgestumpft, ihre Charakteristik verflacht, so daß man jetzt über ihre ursprüngliche Bedeutung im Zweifel sein kann.

74) Ähnlich wie hier ist der Ort der Handlung durch einen Pfeiler, diesmal ohne Votivgefäß, angedeutet auf einem Sarkophag aus Travertin in Chiusi, Mus. civ. n. 752. Abgeb. auf unserer Taf. VIII. a, IX. b und Fig. 121. Abg. Körte, III. Taf. 118, 8. Lang 2·01 *m*, hoch 0·60 *m*, breit 0·605 *m*. Gesamthöhe (mit dem Deckel) 1·36 *m*. Auf dem Deckel (2·045 × 0·52) ein Mann mit Patera, Brustkranz und Polster unter den Füßen und dem linken Unterarm. Der Kopf des Mannes ist sorgfältig modelliert. Auf dem Vorderrande des Deckels eine etruskische Inschrift = Fabretti n. 709 bis a, tav. 32; Pauli C. I. E. 1190. Das Relief der Vorderseite sehr zerstört, besonders die untere Hälfte, wo zum Teil nichts mehr geblieben ist. Es besteht aus drei Szenen von links nach rechts:

a) Gruppe der zu Fuß kämpfenden Krieger. Ein mit dem linken Bein nach rechts ausschreitender, gepanzerter Mann — einen Rundschild am linken Arm — bedroht mit der Lanze einen nach rechts sich zurückziehenden, umblickenden Gegner. Derselbe ist durch Leibgürtel, Nacktheit, Langschwert und länglichen Schild, mit dem er seinen Rückzug deckt, als Gallier charakterisiert. Auf seinem Kopfe bemerkt man eine vom Hinterhaupt nach dem Scheitel gehende Haarflechte. Zwischen beiden Kämpfern erscheint im Hintergrunde ein kanellierter, mit Gesimsleisten gekrönter Pfeiler. Da sonst keine Architektur vorhanden ist, auch der Sarkophag keine architektonische Umrahmung hat, so kann man füglich in dem Pfeiler den Untersatz eines Weihgeschenkes erkennen, ähnlich wie auf Nr. 66, 68, 73.

b) Die zweite Gruppe besteht aus drei Figuren. Zwei von ihnen, ein nach links ausschreitender Krieger, der das Schwert gegen einen rücklings gestürzten Barbaren zurückschwingt, sind uns schon in ähnlicher Gruppierung auf dem Sarkophag Nr. 72 vorgekommen. Nur ist hier der Krieger kein nackter Gallier, sondern mit gegürtetem Chiton, langem Mantel, sog. phrygischem Helm bekleidet und hat einen Rundschild. Von dem Unterliegenden ist nur der aufblickende, bärtige Kopf im Profil nach rechts und der linke Unterarm mit dem erhobenen Langschild erhalten — gerade genug, um hier den Kampf eines Griechen gegen einen Gallier zu erkennen. Neu ist die dritte, links von dem Kämpferpaar stehende, unbärtige Figur. Sie steht in Vorderansicht, hat einen Panzer, Helmkappe und Mantel, der, auf der Brust geheftet, am Rücken herunterfällt und an der Schulter einen ziemlich tief herunterhängenden Bausch bildet. Wir würden die Stellung nicht verstehen, wenn die Waffe, die der Krieger in den erhobenen Armen schwingt, sie nicht erklärte. Er richtet seine Schleuder nach rechts und im Bausch dürften sich Wurfsteine befinden. Leider ist der Unterkörper dieser Figur nicht erhalten.

c) Die dritte Szene stellt einen gepanzerten Reiter (Rundschild, »phrygische« Mütze) dar. Wir sehen ihn seine sehr lange Lanze in die Brust eines nackten, unbärtigen, durch Leibgürtel und Haarmähne gekennzeichneten Galliers stoßen, der, rücklings gefallen, sich auf den linken

Arm stützt und in der Rechten das Schwert erhebt. Ein Ovalschild füllt den Raum unter dem Pferde, neben dem der Oberkörper einer Frau erscheint, die sich mit ihrer Rechten auf den Boden stützt und die Linke mit einer Fackel (?) erhebt. Wegen des einen Flügels, mit dem sie ausgestattet ist und der von dem Zeichner des Urnenwerkes als ein Ovalschild verstanden wurde, und besonders wegen ihrer Ähnlichkeit mit analogen Figürchen auf Nr. 72 und 73, müssen wir auch hier eine auf ihre Beute lauernde Furie erkennen. Ganz am rechten Ende des Reliefs ist noch ein mit einem langen Mantel bekleideter Gallier in Rückenansicht dargestellt, der seinen Langschild (Umbo, Spina, vier Scheibchen) nach dem Reiter vorstreckt und den Kopf (im verlorenen Profil) nach links wendet, offenbar, weil er sich vom Kampfe zurückzieht. Auf seinem Scheitel bemerkt man eine ähnliche Haarflechte wie in der ersten Szene, nur ist sie hier wie an archaischen griechischen Werken um den Kopf geführt. Diese Figur hat vielleicht für die jetzt unverständliche Kriegerfigur am rechten Ende von Nr. 73 als Vorbild gedient.

Auch die Nebenseiten des Sarkophags waren mit Reliefs geschmückt. An der linken Seite sind sie kaum mehr erkennbar, bei der gegenwärtigen Aufstellung des Sarkophags sogar unsichtbar. Auf der rechten Nebenseite (Fig. 121) ist ein mit zwei Pferden bespannter, zweirädriger Schlachtwagen (essedum?) dargestellt. In der Radglocke sind vier Speichen befestigt, der Wagenkasten ist horizontal, mit sehr niedriger, geschwungener Seitenwand. In dem Wagen kniet offenbar ein nackter, bärtiger Gallier (mit Torques und Langschild) und hält in der Rechten außer den Zügeln noch einen Speer. Die Pferde (mit Kopfgestell und Kummet beschirrt) schreiten ruhig vorwärts; ihre Mähnen sind kurz geschnitten und stehen aufrecht wie bei griechischen Pferden des V. Jahrhunderts v. Chr.

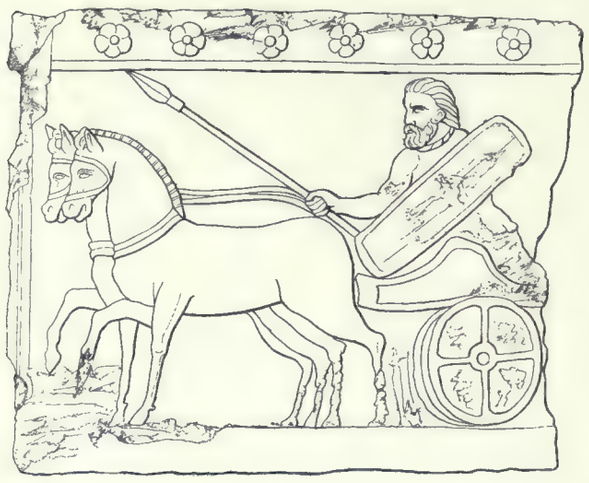


Fig. 121.

Es braucht nicht lange auseinandergesetzt zu werden, daß die hier dargestellte Situation vollkommen der auf den calenischen Schalen dargestellten entspricht. Nur ist hier die Komposition durch manches Detail bereichert, die Motive sind mannigfaltiger, die Bewegungen variiert, dem auszufüllenden Raume angepaßt und nach dekorativen Rücksichten geordnet. Sachlich ist die Urne Nr. 68 am interessantesten, auf der der eingedrungene Kelte die Hand an eine offenbar kostbare Statuette einer nicht näher charakterisierten Frau (weder der Artemis noch Athene, vielleicht einer Priesterin) legt. Überraschend durch seinen Gegenstand ist auch der Sarkophag Nr. 72 mit seinen zwei Darstellungen der sich gegenseitig bekämpfenden Gallier. Wir erinnern uns an den Bericht des Pausanias, wonach die Gallier bei Delphi, von panischem Schrecken erfaßt, sich gegenseitig angriffen und einer den anderen mordete in der Überzeugung, daß sie es mit den Griechen zu tun hätten. Wichtig ist ferner Nr. 71, wo der Hintergrund deutlich als ein felsiger Abhang charakterisiert ist. Am wichtigsten jedoch ist das Merkmal, daß auf Nr. 66, 67, 68 die Gallier nicht von Gottheiten, sondern von Furien und Dämonen vertrieben werden. Es entsteht also die Frage, ob und inwiefern man aus den Reliefs der etruskischen Urnen auf griechische Vorlagen, speziell aus den Gestalten und Bewegungen der Furien und Todesdämonen auf die Ingerenz und das Gebahren der in der griechischen Vorlage dargestellten Gottheiten folgern darf.

Etruskische Furien gelten bekanntlich als Rächerinnen der schlechten Tat, als Verkörperung

der dem Laster auf Schritt und Tritt folgenden Strafe, die, der Vorliebe der Etrusker für das Grauenhafte entsprechend, zumeist darin besteht, daß die Bestraften, als wenn sie verblendet wären, sich gegenseitig morden oder auf irgendeine gewalttätige Weise dem Tode erliegen. Eine Furie, wie die auf unserer Urne Nr. 68, kehrt ganz identisch in der Szene der Abschlachtung des Minotauros wieder (z. B. Körte, II. 1, tav. 21, 1; 22, 3); ebenso bei der Ermordung des Oinomaos (ib. tav. 41, 2, 3). Furien, die wie auf Nr. 66 und 67 — eine Fackel in der Hand — nach dem Orte des Mordes eilen, treten so oft auf, daß es überflüssig wäre, Beispiele zu zitieren. Man könnte allerdings einwenden, daß in allen diesen Fällen Furien gewissermaßen als Zuschauerinnen oder als Allegorien aufzufassen wären, während sie auf den oben beschriebenen Urnen als handelnde Personen dargestellt sind. Indes treffen wir auch sonst Furien, die in eine Handlung tätig eingreifen. So z. B. steinigend bei dem Angriff auf Theben (Körte, II. 1, tav. 23, 7; 24, 8, 9); mit der Fackel oder einer anderen Waffe dreinschlagend bei dem Tode des Hippolytos (tav. 23, 2; 4 [?]) und bei dem Tode des Oinomaos (tav. 42, 4). Eine Furie oder ein männlicher Dämon mit dem Bogen ist mir allerdings nicht bekannt, aber wir treffen sie, von einem kleinen Hunde begleitet, bei der Mordszene des Eteokles und Polyneikes (tav. 9, 3) an. In derselben Tracht wie der männliche Dämon unserer Urne Nr. 66, ebenfalls von einem Hündchen begleitet, kehrt eine Furie bei der Rückkehr des Pelops und der Hippodamia vom Wettfahren wieder. Allerdings ist in beiden Fällen der Hund nicht beißend, sondern in ruhigem Lauf neben der Herrin dargestellt. So wenig man also in diesen Szenen Furien als etruskische Umänderungen der griechischen Gottheiten ansehen darf, ebensowenig darf man mit Brizio die bogenschießende Furie oder vielmehr, wie wir oben festgestellt haben, den bogenschießenden Dämon auf Nr. 66 als Umbildung der Artemis und die eine Fackel schwingende Furie derselben Urne als Modifikation der sog. Latona von dem Fries aus Civit' Alba ansehen.

Allerdings besteht immer noch ein Unterschied zwischen jenen und unseren Urnen. Dort wirken die Furien bei dem Kampfe oder Morde mit, jedoch kämpfen sie nie allein. Dagegen treten sie hier als ausschließliche Trägerinnen der Handlung, als einzige Gegnerinnen der Barbaren auf. Ob man aber daraus mit Bestimmtheit schließen kann, daß sie an Stelle von Artemis und Athene oder Leto getreten sind, wage ich nicht zu entscheiden. Gewiß ist es nicht unmöglich. Auf einer Urne bei Körte, II. 1, tav. 1 *A*, n. 2 kämpfen zwei Furien gegen Giganten; eine von ihnen ist mit einem Hammer, die andere mit einem ausgerissenen Arme bewaffnet, der sonst in der Gigantomachie von Athene gehandhabt wird. Es ergibt sich von selbst, daß in diesem Falle die Furie an Stelle von Athene getreten ist. Ähnlich verhält sich die Sache auf der Urne ib. tav. I. *A*, n. 3. Andererseits finden sich Urnen, wo man mit einer solchen Auffassung der Furien nicht auskommen kann. Auf einer Urne (abg. Brunn, I. tav. 40, n. 106) greifen drei Furien mit Fackeln und Schwert einen bewaffneten Krieger an, in dem man ebensowenig einen Grund hat Orestes zu erblicken, wie in den Furien verkappte Göttinnen. Vielmehr sind die Furien auch hier Verkörperungen der Gewissensbisse, Rächerinnen einer Missetat, wie in den auf den Orestesmythus bezüglichen Reliefs (vgl. ib. tav. 9, n. 39 *a*).

Dieselben Bedenken gelten bezüglich des bärtigen Mannes auf unserer Urne n. 67, in dem man ebenfalls die Umbildung eines Gottes oder Heroen sehen könnte. Es ist vielleicht ein etruskischer Todesdämon. Zwar findet man bei ihm keine speziellen Abzeichen, wie Flügel, Tierohren, Schlangen oder dgl.; aber es fehlt nicht an analogen Gestalten ohne jene Attribute (z. B. Körte, II. 2, tav. 63, n. 6). Man könnte auch auf den sog. Echetlos hinweisen, der allerdings unbärtig ist. Die Gestalt auf der Urne Nr. 67 ist edler als die eines Charon. Ihr stattliches Aussehen, ihre regelmäßigen Gesichtszüge zeigen, daß wir es wahrscheinlich mit einem im hellenistischen Geiste aufgefaßten Rache- oder Todesdämon zu tun haben.

Vorbild der Urnen

Alle diese Urnen gehen nicht nur in Bezug auf den Gegenstand, sondern auch in künstlerischer Beziehung auf ein mehrere Szenen umfassendes Vorbild zurück. Bezeichnend ist es, daß einige Figuren mit geringen Abweichungen auf allen Urnen wiederkehren. So finden wir den nach rechts mit einem Gefäß davoneilenden Gallier auf fünf Urnen, und zwar auf Nr. 66, 68, 69, 71 am rechten Ende des Bildes, auf Nr. 67 im Hintergrunde. Der nach links mit einem ähnlichen Gefäß Entgehende kommt auf Nr. 69 zweimal und auf Nr. 70 einmal wieder; mit dem Schild in der Linken und einer Waffe in der Rechten kehrt er auch auf Nr. 66 in der linken Ecke wieder. Der vom Rücken gesehene, nach links vordringende Gallier findet sich auf Nr. 66, 68 und 70, nur unwesentlich verändert. Der von hinten am Haar ergriffene und mit einer Waffe bedrohte Jüngling wiederholt sich auf Nr. 66 und 67, der von dem Reiter niedergestochene auf Nr. 70 und 71.

Wichtiger ist noch, daß ein paar Figuren auch auf calenischen Schalen wiederkehren. So sehen wir den nach links in der Rückenansicht Vordringenden auf dem Typus α, den nach rechts mit einem Thymiaterion Davoneilenden auf dem Typus β. Auf die Verwandtschaft des Typus δ mit der von uns vorgeschlagenen Rekonstruktion der Artemisgruppe auf dem Friese von Civit' Alba wurde schon oben hingewiesen. Daran, daß auf den Urnen Nr. 66 und 70 dasselbe Motiv wiederkehrt, das dem Typus γ eigen ist — ein bewaffneter Gallier, der den Rückzug seines plündernden Genossen deckt, brauche ich nur zu erinnern.

Eine geringere Ähnlichkeit besteht zwischen den Urnen und dem Friese aus Civit' Alba. Nichtsdestoweniger entsprechen die auf ihm nach links eilenden Plünderer den analogen Figuren der Urne Nr. 69 und 70, besonders wenn man auf dem Fries in dem linken Arme des jugendlichen Barbaren statt des nicht sicher zugehörigen Schildes nach unserem Vorschlag ein geraubtes Gerät ergänzt. Daß die sog. Latonagruppe ihre nächste Analogie auf der Urne Nr. 66 findet, wurde schon von Brizio angemerkt. Schließlich ist die Figur des im Wagen entfliehenden Anführers der Gallier auf dem Friese der analogen Gestalt auf der Schmalseite des Chiusiner Travertinsarkophages Fig. 122 wenigstens in Bezug auf den Gegenstand verwandt.

Ist dadurch bewiesen, daß alle drei Monumentklassen eine und dieselbe Komposition wiedergeben, so soll damit nicht gesagt werden, daß sie alle auf dasselbe Original zurückgehen. Es ist längst bekannt, daß calenische Tonvasen billiges Surrogat für toreutisches Geschirr waren und nach Ausweis der Inschriften zumeist wirklich in Cales am Ende des dritten oder zu Anfang des zweiten Jahrhunderts v. Chr. hergestellt wurden. Daß die Gattung aber nicht in Cales erfunden ist, sondern ältere griechische, teilweise kleinansiatische Vorbilder wiedergibt, ist von Dragendorff (Bonner Jahrb. 1895, 23 fg.) nachgewiesen worden. So ist es beinahe unzweifelhaft, daß auch die beschriebenen Bodenreliefs Embleme von griechischen Metallschalen nachahmen. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Calener oder vielmehr griechischen Fabrikanten ihre Vorbilder diesmal aus einer großen zusammenhängenden toreutischen Komposition entliehen haben. Besonders mit Reliefs geschmückte Metallschilde in der Art des Schildes der Athene Parthenos kommen in Betracht. Alle jene statisch bedenklichen Stellungen und Verschiebungen der Figuren, von denen oben S. 91 und 92 die Rede war, werden uns ohne weiteres verständlich, sobald wir annehmen, daß ihre Vorbilder ursprünglich eine gewölbte Fläche bedeckten. In dem Fall dürften die Calener Reliefs den Stil ihrer griechischen Vorlage, die kurz nach dem historischen Ereignis, jedenfalls noch im dritten Jahrhundert v. Chr., entstanden sein wird, verhältnismäßig am reinsten bewahrt haben.

Etruskische Urnen, die dieselbe Komposition wiedergeben, haben verschiedenen Stil. Einige von ihnen (Nr. 68, 69, 71) kommen den Calener Schalen sehr nahe; dagegen ist auf den anderen (Nr. 66, 67, 70, 72) die Einwirkung der zweiten pergamenischen Schule sowohl in Bezug auf die Motive als die Körpergebung unverkennbar. Soll man vielleicht daraus schließen, daß die Ver-

fertiger der ersten Gruppe zwar dasselbe Vorbild benutzten wie die Calener Fabrikanten, es aber im pergamenischen Stil umarbeiteten? Oder gab es zwei von einander unabhängige Kompositionen, eine im Stile des dritten, die andere in dem des zweiten Jahrhunderts v. Chr.? Für diese Eventualität würde der Umstand sprechen, daß der Fries aus Civit' Alba, wie wir oben gesehen haben, ausdrückliche Kennzeichen der spätpergamenischen Kunst zeigt und in vielen Details von den calenischen Schalen und der ersten Gruppe der etruskischen Urnen abweicht.

Allen drei Monumentklassen, also auch ihren vorauszusetzenden Vorbildern dürfte der felsige Hintergrund als Schauplatz des Kampfes gemeinsam sein. Darauf weist sowohl der Typus γ und δ der Calener Reliefs als auch die Urne Nr. 71 hin. Daß einige Figuren des Reliefs aus Civit' Alba sich nur als auf einem Abhange agierend verstehen lassen, wurde schon oben hervorgehoben. Schließlich ist der im Reliefgrunde verschwindende Körper des toten Galliers auf calenischen Schalen (Typus δ), auf den etruskischen Nr. 69 und 70 so gut und sicher verkürzt, wie wir es nur einem an die malerische Darstellungsweise gewohnten Künstler zumuten dürfen. Kann man vielleicht daraus folgern, daß die Vorlage ein Werk der Malerei oder wenigstens einer malerisch behandelten Reliefplastik war?

In der antiken Literatur fehlt es nicht an Erwähnungen von Kunstwerken, die durch die Niederlage der Gallier bei Delphi angeregt wurden. Nach Pausanias X. 15 sah man in Delphi eine große, von Ätolern gewidmete Gruppe, die aus den Statuen des Apollo, der Artemis, der Athene und der ätolischen Strategen bestand. Es ist denkbar, daß die Figuren nach altem Brauch auf einer gemeinsamen Basis aufgestellt waren und daß die Gallier, die Pausanias nicht erwähnt, auch nicht zur Darstellung gekommen waren. Außerdem gab es in Delphi noch eine Statue des Apollo, errichtet aus demselben Anlaß. Gesondert standen — wie es scheint — die Bildsäulen des ätolischen Strategen Eurydamos und des Anführers der Phokäer Aleximachos; außerdem die Personifikation des siegreichen Ätoliens (vgl. meine Abhandlung, De simulacris barbar. gentium, p. 10.[1])

Bis vor kurzem glaubte man die Erwähnung eines Bildes, das die Niederlage der Gallier bei Delphi darstellte, in einer vor wenigen Jahren am Tempel der Athene Nike auf der Akropolis gefundenen Inschrift zu besitzen. Diese Inschrift, von Lolling im Δελτίον ἀρχ. V. 59 besprochen, enthält einen Volksbeschluß zu Ehren eines Heraklitos, eines Sohnes des Asklepiades, der sich um die Stadt Athen besondere Verdienste erworben hatte, unter anderen, weil er ἀνατίθησι τῇ Ἀθηνᾷ τῇ Νίκῃ γραφὰς ἐχούσας ὑπομνήματα τῶν [μετὰ Αἰτωλῶν π]επραγμένων πρὸς τοὺς βαρβάρους ὑπὲρ τῆς τῶν Ἑλλήνων σωτηρίας. Wenn diese von Lolling vorgeschlagene Ergänzung der durch Klammern bezeichneten Rasur richtig wäre, würden wir ein glaubwürdiges Zeugnis besitzen, daß im Tempel der Athene Nike auf der athenischen Akropolis kurz nach dem Ereignis Gemälde geweiht wurden, die die Niederlage der Gallier bei Delphi darstellten. Indes hat U. Koehler (C. I. A. II. supplem. 371 b) einleuchtend bemerkt, daß in der betreffenden Rasur sich nicht der Name der Ätoler, sondern der des Königs Antigonos Gonatas befinden mußte und daß demnach zwischen den Klammern τῶν [τῷ βασιλεῖ π] επραγμένων zu ergänzen ist. Das erwähnte Gemälde stellte also den Sieg des Antigonos Gonatas über die Gallier bei Lysimacheia (a. 278 a. C.) dar.

Doch auch in diesem Falle wäre jene Inschrift für unsere Frage nicht ohne Bedeutung, weil dadurch bewiesen wird, daß die Erinnerung an die Siege der Griechen über die Gallier

---

[1]) Paus. X. 15: στρατηγοὶ δὲ οἱ Αἰτωλοὶ καὶ Ἀρτέμιδος, τὸ δὲ Ἀθηνᾶς, δύο τε Ἀπόλλωνος ἀγάλματα ἔστιν Αἰτωλῶν, ἡνίκα σφίσιν ἐξειργάσθη τὰ ἐς Γαλάτας.

Paus. X. 16, 2: Εὐρύδαμον δὲ στρατηγόν τε Αἰτωλῶν καὶ στρατοῦ Γαλατῶν ἐναντία ἡγησάμενον ἀνέθεσαν οἱ Αἰτωλοί

Paus. X. 23, 3: Φωκεῖς δὲ εἰκόνα τοῦ Ἀλεξιμάχου ποιησάμενοι ἀπέστειλαν τῷ Ἀπόλλωνι ἐς Δελφούς.

Paus. X. 18, 7: Πεποίηται δὲ ὑπὸ Αἰτωλῶν τρόπαιόν τε καὶ γυναικὸς ἄγαλμα ὡπλισμένης, ἡ Αἰτωλία δὴθεν· ταῦτα ἀνέθεσαν ἐπιθέντες οἱ Αἰτωλοὶ Γαλάταις δίκην ὠμότητος ἐς Καλλιέας.

ähnlich in Bildern oder Skulpturen verewigt wurde, wie die Siege der Athener über die Perser vor zweihundert Jahren. Direkt wird ein auf das genannte Ereignis bezügliches Kunstwerk, und zwar ein Relief aus Elfenbein von Properz II. 31, 13 erwähnt, der auf den Türen des palatinischen Apollotempels — offenbar als Pendant zum Niobidenmorde — *deiectos Parnassi vertice Gallos* sah. Ob dieses Relief eine Arbeit der augusteischen Zeit, oder ein nach Rom verschlepptes Werk der hellenistischen Epoche — nach Stark (Niobe und Niobidengruppe, S. 144) das Werk des pergamenischen Künstlers Stratonikos — war, läßt sich nicht sagen. Auch das Verhältnis dieses Reliefs zu den oben besprochenen Denkmälern läßt sich nicht bestimmen. Jedenfalls gab es im Altertum mehrere Darstellungen der Schlacht bei Delphi. Ihr Abglanz ist — unbekannt durch wie viele Zwischenglieder vermittelt — in den oben untersuchten Monumenten erhalten.

Fig. 122.

Fig. 123.

VI.

ETRUSKISCHE URNEN UND GRABSTELEN UNTER DEM EINFLUSZ UNBESTIMMBARER KOMPOSITIONEN.

Eine Anzahl von Motiven und Gruppen, die an den oben besprochenen Denkmälern zu Tage treten, kommt auch auf einer Reihe von Urnen vor, deren Zugehörigkeit zu der »delphischen« Komposition durch keine besonderen Kennzeichen gesichert ist. Und zwar sind die hier dargestellten Kampfszenen entweder unverändert gelassen, so daß man von partiellen Repliken sprechen kann, oder sie sind in einigen Zügen umgebildet und durch allerlei etruskische Zutaten aus der Dämonologie bereichert, oder es sind schließlich mehrere Motive zu einem neuen Ganzen kombiniert, das hauptsächlich den Zweck verfolgt, den gegebenen Raum möglichst gut auszufüllen und den dekorativen Rücksichten, die ausschlaggebend sind, zu entsprechen. Wenn im Folgenden von Repliken und Umbildungen die Rede ist, so soll damit natürlich nur das gegenseitige Verhältnis der Reliefbilder, nicht aber das Verhältnis der gerade erhaltenen Urnen bezeichnet werden. Am Schluß bleibt wenigstens in einigen Worten die Frage zu erwägen, ob die vielfache gegenständliche Übereinstimmung der Reliefs durch den nachhaltigen Einfluß einer »delphischen« oder »pergamenischen« oder irgend einer anderen Komposition zu erklären ist, oder ob sowohl die letzteren als die in Rede stehenden Urnen ihre Motive, unabhängig von einander, aus einer älteren, gemeinsamen Quelle geschöpft haben.

Wir fangen mit zwei Urnen an, die augenscheinlich unter dem Einfluß von Nr. 66—70 entstanden sind, dann gehen wir zu den Motiven über, die auf den Sarkophagen Nr. 72 und 74 neben den plündernden Galliern verwendet sind:

75) Volterra, Mus. Guarnacci n. 380. Hier Fig. 123, Abg. Körte, tav. 115, n. 1. Hoch 0·45 *m*, lang 0·60 *m*, breit 0·28 *m*. Aus Tuff. Nebenseiten glatt. Auf dem Deckel ein Mann mit Trinkhorn. Vielfach beschädigt.

In der Mitte des Reliefbildes ein Reiter (kurzärmeliger Chiton, Panzer, sog. phrygische Helmkappe, hohe Schuhe). Er richtet seine plastisch nicht wiedergegebene Lanze gegen einen nackten, knieenden Barbaren, der mit der Rechten nach der bereits in seine rechte Hüfte eindringenden Lanzenspitze greift und, sich vor Schmerzen windend, die Linke flehentlich über den Kopf erhebt. Ihm zu Hilfe eilen drei Genossen, zwei von links, einer von rechts. Dieser (nur der Oberkörper ist sichtbar) erhebt die Rechte und streckt mit der Linken einen viereckig länglichen Schild vor. Auch der andere hat dieselbe Bewaffnung und Haltung. Der dritte deckt sich mit einem ovalen Schild und führte in der gesenkten Rechten eine jetzt abgebrochene Lanze. Eine solche ist auch bei den zwei anderen vorauszusetzen, wurde aber plastisch nicht ausgeführt. Alle Barbaren sind nackt, unbärtig, haben mäßig langes Haar, der mittlere ist auch durch einen Leibgürtel als Gallier gekennzeichnet. Bezüglich der Bewegung ist die Figur des Unterliegenden dem von der Fackel Bedrohten auf Nr. 66 sehr verwandt, die übrigen sind aus Nr. 70 übernommen.

76) Florenz, Mus. arch. n. 117. Hier Fig. 124. Abg. Körte, tav. 116, 3. Gef. in Chiusi. Aus Alabaster. Lang 0·53 *m*, hoch 0·33 *m*, breit unten 0·27 *m*, oben 0·30 *m*. Auf den Nebenseiten je ein Torbogen. Auf der Vorderseite ein Reiter (kurzer, gegürteter Chiton, flatternder Mantel, ohne Helm). Er hält in der Linken den kurzen Zügel seines galoppierenden Pferdes und richtet mit der Rechten seine lange Lanze gegen die Brust eines unter den Vorderhufen des Rosses rücklings gestürzten und sich kaum auf dem linken Ellenbogen aufstützenden, ganz nackten, bärtigen Barbaren, dessen Gesichtszüge und struppige, gescheitelte Haarmähne einen Mann niederer Herkunft verraten. Sein Gesicht, recht gut ausgeführt, zeigt großes Leiden, seine beiden Unterschenkel sind eingezogen. Neben dem linken Bein liegt ein großer, im flachsten Relief angedeuteter ovaler Schild, wodurch er als Gallier gekennzeichnet ist. Über seinem Kopf befindet sich ein Torbogen, ähnlich der an den Nebenseiten der Urne dargestellten »porta dell' Orco«. Vielleicht soll er den sonst üblichen Todesdämon vertreten. Doch ist es fast wahrscheinlicher, daß der Bogen eine primitive Erdhütte, ein Barbarenzelt andeuten soll. Auch diese Urne zeigt mit Nr. 70 und 71 eine nahe Verwandtschaft, ist aber auf die zwei Hauptfiguren beschränkt.

Fig. 124.

Die auf den Sarkophagen Nr. 72 und 74 vorkommenden Motive wiederholen sich auf folgenden Urnen:

A. BARBAR, SEIN SCHWERT IN DEN BAUCH DES PFERDES STOSZEND.

77) Chiusi, Mus. civ. 981. Hier Fig. 125. Abg. Körte, tav. 117, 5. Aus Alabaster. Auf dem Deckel ein Mann mit Patera und Halskranz. Kopf und Füße abgebrochen. Glatte Seiten. Gesamthöhe 0·68 m. Der Kasten 0·52 *m* lang, 0·36 *m* hoch, 0·25 *m* tief.

Ein Reiter (Chiton, Panzer mit Gorgoneion, sog. phrygischer Helm mit Ohrlaschen und Federbusch, flatternde Chlamys, hohe Stiefel) schwingt vorgeneigt sein Schwert (ohne Parierstange, mit Doppelknauf) gegen einen zwischen den Vorderbeinen seines galoppierenden, aufgezäumten Pferdes auf die Knie gestürzten, nackten, jugendlichen Gallier (Leibgürtel mit Helmkappe oder Pelzmütze?). Der Barbar erhebt einen ovalen Langschild und stößt sein Schwert bis an den Griff in die Brust des Pferdes. Daneben bläst sein Genosse (nackt bis auf einen an der rechten Schulter gehefteten Mantel, unbärtig, vorn kurzes, wie beim Pan aufgesträubtes, hinten langes, herabwallendes Haar) in eine lange, nach Art der Flöte, mit

Fig. 125.

beiden Händen quer gehaltene Trompete, die eine lange gerade Schallröhre und eine breitere, nach oben geschwungene, also derjenigen des kapitolinischen Galliers nicht unähnliche Mündung hat. Von rückwärts eilt ein zweiter Genosse (ebenfalls bartlos, ganz nackt, ohne den Mantel, dieselbe Haartracht) herbei, der mit beiden Händen ein zweischneidiges Schwert (mit Rippe) schwingt. Vielleicht ist hier ein gallischer παραστιστής zu erkennen, wovon Diodor, V. 29 erzählt: ἐπάγονται δὲ καὶ θεράποντας ἐλευθέρους ἐκ τῶν πενήτων καταλέγοντες, οἷς ἡνιόχοις καὶ παρασπισταῖς χρῶνται κατὰ τὰς μάχας. Im Felde links von seinem Kopfe ein großes eingraviertes *M*.

Die Komposition dieses Reliefs ist recht befriedigend. Durch das in seiner Art einzige Motiv eines gallischen Trompeters (man denkt unwillkürlich an den *tubicen* des Epigonos) wirkt sie dramatisch, dabei voll interessanter Details und von etruskischen Zutaten frei. Reiche Spuren einer dunkelblauen Farbe, schwarze Augensterne. Grobe Ausführung, verhältnismäßig gute Zeichnung.

78) Florenz, bei Pacini, der sie im Jahre 1882 von Giorgio Taccini in Chiusi erworben hat. Abg. Catal. d. collez. Pacini (1892) Nr. 637. Hier Fig. 126. Beschr. von Conestabile im Bull. d. Ist. 1864, 209 fg.; daselbst die am vorderen Rande des Deckels eingravierte Inschrift = Fabretti 534, Pauli 1349. Aus Alabaster. Lang 0·82 *m*, hoch 0·50 *m*, breit 0·32 *m*. Gesamthöhe (mit dem Deckel) 0·87 *m*. Auf dem Deckel ein Mann mit Patera und Kranz.

Die mittlere Gruppe unterscheidet sich von der sub Nr. 77 nur in Details. Der Panzer des Reiters oben geschuppt, unten diagonal karriert, Helmkappe ohne Crista und Ohrlaschen, keine Schuhe. Unter dem Pferde ein Muskelpanzer, wohl nur zur Charakterisierung des Schlachtfeldes bestimmt. Der Reiter schwingt kein Schwert, sondern richtet seine Lanze gegen den Hals des Galliers, der nur durch Torques gekennzeichnet ist. Ihm zu Hilfe eilt von rechts ein jugendlicher Genosse (Leibgürtel, langer Mantel aus gepicktem Stoff, vielleicht aus Schafpelz, kurzes

Fig. 126.

Haar). Er schwingt in der Rechten ein Schwert, dessen Griff mit gedoppeltem Knauf sichtbar wird, und erhebt in der Linken an Schildesstelle die Schwertscheide. Auf der linken Seite des Bildes entspricht ihm eine Furie (kurzer, doppelt gegürteter Chiton, lose Ärmel, sog. Kothurnen, Armflügel). Auch sie erhebt in der Linken eine Scheide und hält in der Rechten ein Schwert. — Unbeholfene, teilweise gänzlich mißratene Modellierung, schwere Proportionen. Etwas Schwarz in den Augen.

79) Einst in Chiusi, bei Pipparelli, vergeblich dort von mir im Herbst 1903 gesucht. Hier Fig. 127, nach einer Zeichnung des Urnenwerkes, dem ich auch folgende Details entnehme. Aus Alabaster. Länge 0·78 *m*. Auf dem Deckel ein Mann mit Patera, Haar und Brustkranz. Gut erhalten, aber mittelmäßig.

Der Reiter, dessen schöner Schuppenpanzer beachtenswert ist, hält einen Pferdezügel in der Weise, daß seine ganze linke Hand diesseits sichtbar ist, und stößt seine lange Lanze in die Brust eines unbärtigen, nackten Galliers, der als solcher nur durch langes, auf die Schultern fal-

lendes Haar und länglich viereckigen Schild gekennzeichnet ist, den er mit der Linken erhebt. Der Barbar ist offenbar unter dem Anprall des Pferdes zurückgesunken, stößt aber noch sein Schwert in die Brust des Tieres. Der Raum unter dem Pferde und hinter dem Barbaren ist

Fig. 127.

durch zwei sog. phrygische Helme (Backenlaschen, ein Helm mit Crista) ausgefüllt, die, wie der Panzer oben, kaum als fallengelassene Beute zu verstehen sind und eher zur Charakteristik des Schlachtfeldes beitragen. Zu beiden Seiten dieser Szene je eine Furie in üblicher Tracht und Haltung.

80) Florenz, Mus. arch. n. 115. Hier Fig. 128. Aus Chiusi. Lang 0·81 *m*, hoch 0·61 *m*, breit 038 *m*. Abg. Körte, Taf. 117, 7. Aus Alabaster. Nebenseiten glatt. Auf dem Deckel eine Frau mit Fächer.

Fig. 128.

Der Reiter stößt mit der Lanze gegen den Unterleib des ganz nackten und bartlosen Galliers, der als solcher nur durch seine zurückweichende Stirn und langes Haar kenntlich ist. Sein Schwertgriff läuft in einen gedoppelten Knauf aus; in der Linken hält er die Scheide. Unter dem Pferde die mit dem Gesicht nach unten halb liegende, halb knieende Leiche eines nackten Barbaren. Alles Übrige ist etruskische Zutat. Den Zügel des Pferdes hat schon ein kurzbärtiger Todesdämon ergriffen. Er hat kurzärmeligen, gegürteten Chiton, Tierohren, Schlangenhaar, Arm- und Kopfflügel und einen kolossalen Hammer auf der linken Schulter. Zu beiden Seiten je eine Furie. An ihren rechten Armen je zwei Ringe, also kein loser Ärmel wie auf der Zeichnung des Urnenwerkes. Die rechte Furie, an deren linkem Bein ein hoher Stiefel erkennbar ist, hat die übliche Haltung. Dagegen scheint die linke — durch einen Halsring ausgezeichnet —

mit ausgestreckten Fingern nach etwas zu greifen. Nach der Zeichnung des Urnenwerkes hielt sie etwas in der Rechten, was jetzt nicht mehr zu kontrollieren ist. In dem oberen Teile des Reliefbildes zahlreiche Farbspuren. In den Augen und im Haar etwas Schwarz. Der Pferdeleib uud nackte Teile der Menschenkörper lichtbraun. — Überladene Komposition, verwischte Charakteristik, rohe Ausführung ohne Präzision der Formen, nur der Kopf des Galliers lebendig und interessant.

81) Chiusi, Mus. civ. n. 97. Hier Fig. 129. Aus Alabaster, ganz von Kalksinter bedeckt. Lang 0·45 *m*, hoch 0·33 *m*, breit 0·23 *m*. Gesamthöhe (mit dem Deckel) 0·61 *m*. Auf dem Deckel eine Frau mit Fächer. Farbspuren. Auf dem Vorderrande des Deckels eine etruskische Inschrift = Fabretti n. 567, tav. 30. Nebenseiten glatt.

Fig. 129.

Die Szene besteht aus dem Reiter (kein Helm, nur Panzer und Mantel) und dem Unterliegenden. Dieser, mit der Schwertscheide an der linken Seite, hat sein Körpergewicht auf das linke Bein übertragen und streckt das rechte aus. Auch er erhebt die Linke, aber mit einem Rundschild. Seine Rechte greift nicht nach der Lanze, deren Spitze bereits in seiner Brust steckt, sondern hält das Schwert bis zur Parierstange im Pferdeleibe versenkt. Über dem Schilde kommt eine Baumkrone zum Vorschein. Von dem Galliertypus ist hier nichts mehr als die Nacktheit geblieben und ohne Kenntnis des Vorbildes würden wir den Sinn dieser Szene nicht verstehen.

82) Palermo, Mus. n. 73. Hier Fig. 130. Aus der Sammlung Casuccini. Abg. Körte, Taf. 120, 5. Aus Alabaster, gefunden in Chiusi. Lang 0·50 *m*. Der Reiter (Panzer, kein Helm) hat bereits einen nackten, mit dem Gesichte nach unten halb liegenden, halb knieenden Barbaren, der mit der Rechten noch sein Schwert hält, überritten und richtet seine Lanze gegen die Brust eines vor dem Pferde auf beiden Beinen knieenden, nur mit Lendenschurz bekleideten und behelmten Gegners. Dieser erhebt in der Linken seinen ovalen Schild; an der linken Seite hängt hoch oben nicht das Schwert, sondern die Scheide. Das Schwert ist also in der nicht vollendeten Rechten, gewiß gegen den Pferdeleib gerichtet, vorauszusetzen. Nach dem Ovalschild zu urteilen, hat der Künstler auch hier einen Gallier gemeint, obwohl der Lendenschurz sonst bei den Galliern nicht nachweisbar ist (vgl. oben Nr. 43). Hinter dem Pferde erscheint ein Baum.

Fig. 130.

83) Palermo, Mus. arch. n. 29. Aus der Sammlung Casuccini. Hier Fig. 131 nach Museo Chiusino, tav. 43 (ungenau und auf Amazonenkampf gedeutet). Aus Alabaster, lang 0·90 *m*. Auf den Nebenseiten je ein halbes Tor in flachem Relief. Die mittlere Gruppe ist in allem Wesentlichen identisch mit Nr. 77 und 78. Der Hauptunterschied besteht darin, daß der nackte Gallier hier durch einen gepanzerten, barhäuptigen Krieger vertreten ist, der von der gallischen Bewaffnung nur den ovalen Schild behalten hat. Diese Verkümmerung der Charakteristik, oder vielmehr

diese Umbildung der Vorlage macht eine detaillierte Beschreibung überflüssig. Erwähnung verdient der von der linken Seite zu Hilfe eilende Jüngling. Er ist zwar nackt, trägt aber außer einem auf der Brust gehefteten Mantel einen Rundschild, Schwert und Helm, und zwar einen Helm von derselben ungewöhnlichen Form (die Spitze des Helmes als Vogelkopf gestaltet) wie der Reiter. Man muß ihn also nicht wie auf Nr. 77 als einen Genossen des Unterliegenden, sondern als einen Knappen (ὑπασπιστής) des Reiters ansehen. Ihm entspricht auf der rechten Seite eine Furie in der üblichen Tracht und Haltung.

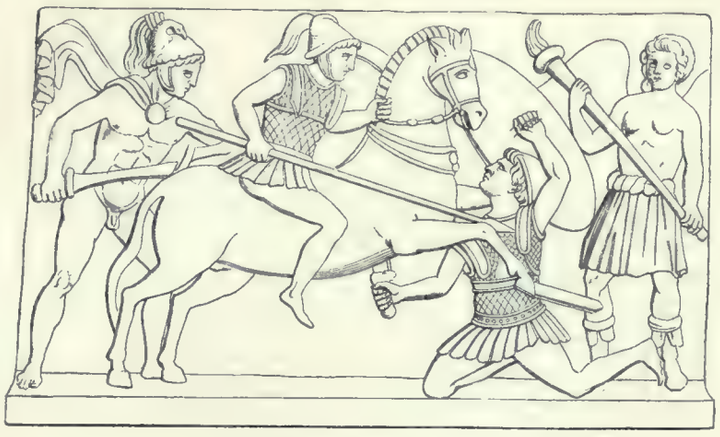


Fig. 131.

Das auf obigen Urnen dargestellte Kampfschema kommt noch als Nebenmotiv vor, und zwar in Verbindung mit einem neben dem Pferde knieenden oder sitzenden Barbaren, der von dem sich halb umwendenden Reiter niedergehauen wird. Es sind folgende zwei Urnen:

84) Florenz, Mus. arch. n. 118. Hier Fig. 132. Abg. Körte, Taf. 116, 6. Aus Chiusi. Lang 0·45 *m*, hoch 0·39 *m*, breit 0·27 *m*. Aus Alabaster. Nebenseiten glatt, kein Deckel. Das Relief sehr verwittert; undeutliche Details.

Fig. 132.

Ein unbärtiger Gallier, durch Nacktheit, langes Haar und besonders durch den viereckigen Langschild als solcher charakterisiert, stößt, auf dem rechten Bein knieend, sein Schwert in den Bauch des Pferdes. Der Reiter (Panzer, hohe Stiefel) achtet darauf nicht, sondern wendet sich mit dem Oberkörper um und schwingt in der hoch über dem Kopf gehobenen Rechten sein Schwert gegen einen in Vorderansicht auf beide Kniee gesunkenen, nackten Jüngling, der ungeachtet dessen, daß er in der Rechten ein Langschwert hält, die Linke erhebt, um den drohenden Hieb zurückzuhalten. Die über seinem Kopfe sichtbare Relieferhebung ist der schlecht geratene Pferdeschweif.

85) Palermo n. 46, aus der Sammlung Casuccini in Chiusi. Zeichnung in dem Apparat des Urnenwerkes. Lang 0·48 *m*. Aus Alabaster. Sehr verwittert. Der vordere Gallier entspricht in der aufrechten Haltung ganz demjenigen auf Nr. 83 oben; nur ist er ganz nackt und hat kurzes, lockiges Haar. Sein Genosse kniet nicht, sondern sitzt und blickt ruhig zu dem ihn bedrohenden, sonst ganz bequem sitzenden Panzerreiter auf, den Ovalschild in der Linken, das Schwert in der Rechten haltend. Diese Figur ist sehr beschädigt, wahrscheinlich war sie ganz nackt. Hinter ihr ein Strauch. Auf der anderen Seite erscheint hinter dem Knieenden ein unbärtiger, ältlicher Mann im gegürteten Chiton, seine Rechte mit Besorgnis an die Stirn, die Linke an den Schildrand des Unterliegenden legend, wahrscheinlich ein Todesdämon.

An diesem Reliefbild merkt man am besten, wie eine dramatisch bewegte, charakteristische Szene unter dem Meißel eines stumpfsinnigen Handwerkers leblos und flach wirkt.

B. BARBAR UNTER DEM ANPRALL DES PFERDES NACH VORN GESTÜRZT UND SICH VERTEIDIGEND.

An zweiter Stelle von links findet sich auf demselben Florentiner Terracotta-Sarkophag (oben Nr. 72) die Figur eines Galliers, der, unter den Vorderbeinen des feindlichen Pferdes nach vorn auf das linke Bein gestürzt, an seinem Schilde Halt sucht, gleichzeitig aber den Kopf umwendet und das Schwert erhebt, um sich gegen den mit der Lanze anstürmenden Reiter zu verteidigen.

Auch dieses Motiv wiederholt sich auf einigen Urnen, obwohl bei weitem nicht so oft wie das vorige. Abgesehen von den oben (Nr. 38—42) beschriebenen Bildwerken, die eine Art Repertorium der landläufigen Motive bilden, kommt es noch auf folgenden Urnen vor:

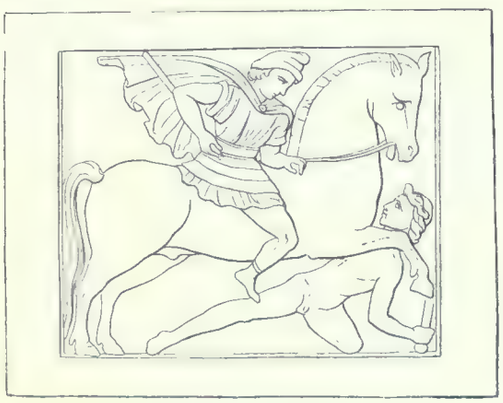


Fig. 132.

86) Monte Pulciano. Aus Alabaster. Lang 0·47 *m*, hoch 0·39 *m*; schlecht erhalten. Mir nur aus einer Zeichnung des Urnenapparates bekannt und darnach hier (Fig. 132) wiederholt. Der Barbar (ganz nackt, unbärtig, kurzes Haar mit Stirnschopf) ist beinahe an die Erde gedrückt, sein Körper merkwürdig verdreht. Er ist auf das linke Knie gestürzt, dreht aber den Kopf um und hält das Schwert anscheinlich in der Linken, während die erhobene Rechte durch den Pferdeleib verdeckt wird. Auch die Bewegung des langgestreckten, kurzbeinigen Pferdes und Reiters ist viel zahmer als auf dem Sarkophag, was hauptsächlich der Enge des Raumes zuzuschreiben ist.

87) Palermo, Mus. arch. n. 40. Abg. Körte, Taf. 120, 4. Aus der Sammlung Casuccini. Lang 0·58 *m*. Aus Travertin. Gut erhaltene Replik des vorigen Reliefs. Hier sieht man deutlich, daß der Barbar, durch längeres Haar ausgezeichnet, den Kopf nach seiner rechten Schulter umdreht.

Nicht in Selbstverteidigung begriffen [1]), sondern von einem Genossen verteidigt, erscheint der nach vorn gestürzte Barbar auf einer Urne in:

88) Cortona, Mus. d. Accademia etrusca. Hier Fig. 133. Abg. Körte, Taf. 117, 9. Aus Alabaster. Lang 0·564 *m*, breit 0·28 *m*, hoch 0·32 *m*; mit dem Deckel 0·64 *m*. Auf dem Deckel ein Mann mit Patera. Am Vorderrande eine etruskische Inschrift = Fabretti n. 1023.

Fig. 133.

Die Handlung geht hier ausnahmsweise von rechts nach links vor sich. Ein vollgerüsteter Reiter (Panzer, Helm mit Backenlaschen und dreieckigem Schirm über der Stirn) im Anlauf gegen zwei Barbaren, die durch vollständige Nacktheit, langes Haar und ovale Schilde (mit Spina) als Gallier gekennzeichnet sind. Einer ist nach vorn zu Boden gefallen und stützt sich mit beiden Armen auf den Boden oder auf den Schild. Er wendet den Kopf um, weil gegen ihn der Stoß der im flachsten Relief ausgeführten (auf der Abbildung kaum sichtbaren) Lanze des Reiters gerichtet ist. Sein Genosse, mit dem rechten Bein ausschreitend, wendet sich im Laufe um und erhebt das Schwert, als wenn er den Verfolger damit zurückschrecken wolle. Von seiner linken Hüfte hängt eine ebenfalls auf der Photographie unkenntliche Schwertscheide am Leibgürtel herab. Trotz der ungemein flüchtigen, durch das Material bedingten Ausführung erman-

[1]) In Palermo, Mus. arch. n. 51 befindet ich eine sehr zerstörte Urne aus Alabaster (aus der Sammlung Casuccini), lang 0·57 *m*, die einen ebenfalls vor dem Pferde nach vorn hinfallenden, bekleideten Krieger zeigt. Da er aber ganz dieselbe Tracht hat, wie der Reiter und dessen Genosse, andererseits die Ähnlichkeit mit Nr. 86 und 87 nicht frappant ist, so ist es besser, diese Urne außer acht zu lassen. Aus demselben Grunde lasse ich auch eine Alabasterurne in Chiusi, Mus. civ. n. 996 (abg. Körte, Taf. 120, 6), auf der der Unterliegende mit Panzer und »phrygischer« Mütze, auf dem linken Beine knieend, sein Schwert aus der Scheide zieht, unbeachtet.

gelt dies Relief nicht einer gewissen Frische. — Oben über den Köpfen eine mit Minium geschriebene etruskische Inschrift. Zahlreiche Spuren roter Farbe, auch sonst z. B. an dem Gürtel des Reiters, an dem Schilde des Entfliehenden u. s. w.

C. BARBAR NACH VORN GESTÜRZT UND DEN KOPF IN DIE ARME GEDRÜCKT.

Wir sind schon oben (Motiv *A*, Nr. 80) unter dem Reitpferde einer in eigentümlicher Lage knieenden Leiche begegnet, die dort nur zur Ausfüllung des Raumes diente. Einst gehörte diese Figur zu einer besonderen Gruppe, wie wir sie auf folgenden Urnen sehen:

89) Cortona, Mus. d. Accademia etrusca. Hier Fig. 134. Abg. Körte, Taf. 119, 2. Gefunden in Chiusi. Aus Alabaster. Lang 0·50 *m*, breit 0·32 *m* (unten), 0·29 *m* (oben), hoch 0·47 *m*, mit dem Deckel 0·82 *m*. Auf dem Deckel (0·62 × 0·295) eine Frau im Chiton und Mantel, der vom Hinterkopf herabhängt. Auf dem Vorderrande eine Inschrift eingraviert und mit Rot nachgezogen = Fabretti, C. I. Italic. n. 566.

Fig. 134.

Ein Reiter (Panzer, sog. phrygische Helmkappe mit Backenlaschen, Schuhe mit umgeklappten Rändern) stößt die Lanze in den Hinterteil eines nackten, waffenlosen Barbaren, der nach vorn auf beide Kniee gestürzt ist und den Kopf in den Armen versteckt hält. Sein rechter Unterschenkel ist nicht ausgeführt. Die Szene spielt sich offenbar an einem baumbewachsenen Orte ab. Über dem Unterliegenden ein Baum und hinter dem Reiter dieselbe Relieferhebung, die auf Nr. 71 als Guirlande gedeutet, hier wohl eher eine Baumkrone oder einen überhängenden Fels andeuten soll. Der Unterliegende entbehrt jeder Charakteristik. Zwei diagonale Linien, die wir über seinem Rücken auf der Abbildung sehen, sind kein Balteus, sondern die verzeichnete Rückenlinie. Eine genaue Replik dieses Bildes schmückt die Urne in:

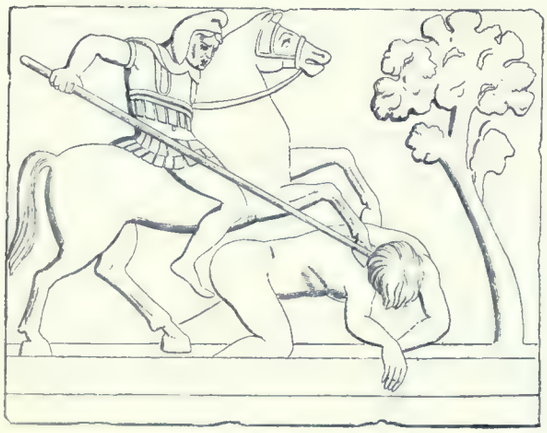


Fig. 135.

90) Palermo, Mus. arch. n. 30. Einst in der Sammlung Casuccini. Abg. Museo Chiusino, tav. 64; darnach hier Fig. 135. Lang 0·40 *m*. Aus sog. pietra fetida. Die Laubkrone links ist hier ausgelassen. Die übrigen Abweichungen sind ganz unbedeutend. Durch einen oder mehrere etruskische Dämonen bereichert, finden wir dieselbe Szene auf folgenden Urnen:

91) Chiusi, Mus. civ. n. 505. Hier Fig. 136. Aus Travertin. Lang 0·49 *m*, breit 0·23 *m*, hoch 0·38 *m*; Gesamthöhe (mit dem Deckel) 0·72 *m*. Auf demselben ein bekränzter Mann mit Brustkranz, in beiden Händen eine mit etruskischer Schrift beschriebene Rolle haltend. Das Relief nur abozziert. Vor der Reitergruppe ein mit gegürtetem Chiton bekleideter Dämon mit Armflügeln und langem, gelöstem Haar, in der Linken eine brennende Fackel schulternd, mit der Rechten das Pferd am Zügel haltend.

Fig. 136.

92) Palermo, Mus. arch. n. 63; abg. Mus. Chius., tav. 192; darnach hier Fig. 137; Körte, Taf. 119, 3. Aus Alabaster. Lang 0·66 *m*.

Das Bild ist hier um eine Person bereichert, und zwar an der rechten Ecke durch eine Furie, die in der üblichen Tracht (mit Torques) eine Fackel schultert. Charon ist hier unbärtig, hält in der Linken einen Hammer und hat außer Armflügeln auch Kopfflügel (beide fehlen auf der Abbildung). Die zwei Hauptfiguren und der Baum links (undeutlich auf der Zeichnung) sind unverändert geblieben.

Fig. 137.

93) Florenz, beim Kunsthändler Pacini. Hier Figur 138. Aus Alabaster, gefunden in Chiusi. Lang 0·63 *m*, breit 0·36 *m*, hoch 0·51 *m*. Auf dem Deckel, der viel länger ist als der Kasten, ein Mann mit Patera und Kranz. Auf den Nebenseiten je zwei Spuren von nicht mehr vorhandenen Klammern und je ein Bogentor im flachsten Relief, in dem links ein Panterkopf, rechts ein Löwenkopf erscheint. Das Relief der Vorderseite ist sehr gut erhalten. In den Augen Spuren schwarzer Farbe. Hier ist an Stelle des Baumes eine zweite Furie mit Schwert oder Fackel in der Rechten getreten. Charon ist hier wie auf Nr. 91 bärtig, mit langem, nach beiden Seiten fallendem Haar, gegürtetem Chiton, Torques, geschupptem Kragen, losen Ärmeln, Flügeln am Kopf und an den Armen. An die Schulter gelehnt, ruht in seiner Linken ein Hammer. Bei der rechts stehenden Furie ist zu der üblichen Tracht eine geschuppte Mitra gekommen.

94) Sarteano, Palazzo Bargagli. Aus Alabaster. Lang 0·68 *m*. Das Reliefbild sehr zerstört, besonders die rechte Hälfte. Es ist eine genaue Replik der vorhergehenden Urne, nur hält die links stehende Furie eine brennende Fackel mit beiden Händen diagonal gegen den Kopf des Reiters. Charon scheint hier wie auf Nr. 92 jugendlich zu sein; die übrigen Details sind nicht erkennbar. Unter dem Pferde liegt hinter der Leiche des Barbaren ein Helm in Gestalt einer phrygischen Mütze.

95) Perugia, Mus. d. Univers. n. 237. Hier Fig. 139. Aus Alabaster. Lang 0·66 *m*, breit 0·35 *m*, hoch 0·53 *m*. Gesamthöhe (mit dem Deckel) 0·89 *m*. Auf dem Deckel, an dessen Rande eine Inschrift steht, ein Mann mit Patera; sein Gesicht abgebrochen. Nebenseiten glatt. Das Re-

Fig. 138.

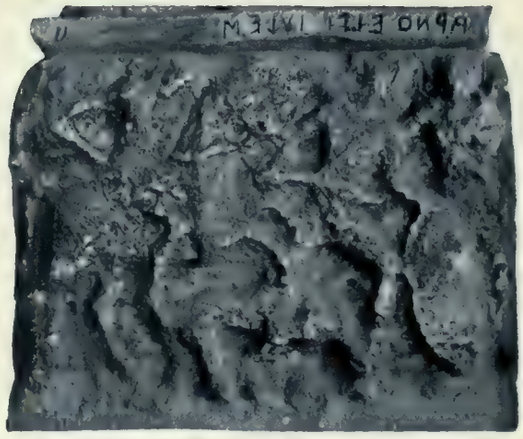


Fig. 139.

liefbild ist zum größten Teil bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Der hauptsächliche Unterschied besteht darin, daß an Stelle des zügelhaltenden Dämons ein Krieger (gegürtete Exomis, Mantel) mit dem linken Bein nach rechts ausschreitet, die Linke auf einen Rundschild stützend, in der Rechten ein Schwert bereit haltend. Er scheint ein Genosse des Reiters zu sein, nach dem er umblickt. Neben ihm, wie gewöhnlich, eine Furie in Vorderansicht. Hinter dem Reiter vielleicht ein männlicher Dämon, mit der Rechten nach dem Pferdeschweif greifend.

D. SITZENDER BARBAR, SICH GEGEN EINEN HOPLITEN VERTEIDIGEND.

Auch auf dem Travertin-Sarkophag aus Chiusi (oben Nr. 74) gibt es etliche Motive, die sich auf den Urnenreliefs wiederholen. Die erste Gruppe muß dabei außer acht gelassen werden, weil sie sich in zu allgemeinen Linien bewegt. Dagegen kommt schon die zweite Szene, durch andere Figuren bereichert, einigemal vor; so auf einer Urne in:

96) Chiusi, Mus. civ. n. 980. Hier Fig. 140. Abg. Körte, Taf. 118, 10. Aus Alabaster. Lang 0·70 *m*, breit 0·30 *m*, hoch 0·46 *m*; Gesamthöhe (mit dem Deckel) 0·81 *m*. Auf dem Deckel (breit 0·41 *m*) ein Mann mit Patera und Kranz. An dem Vorderrande des Deckels eine etruskische Inschrift = Pauli C. I. E. 1848. Auf den Nebenseiten Spuren eines unkenntlichen Bildes.

In der Mitte erkennen wir zwei Hauptfiguren der genannten Szene wieder. Nur hat der stürmende Krieger über dem Chiton keinen Mantel, sondern einen mit breitem Riemen gegürteten Panzer und einen konischen Helm mit einem Knauf auf der Spitze. Der Gallier (unbärtig, nackt, langes Haar, zurückweichende Stirn) sitzt auf der Erde, den Kopf und seinen Langschild ganz in der vom Sarkophag her bekannten Weise erhebend. Seine Rechte mit dem Schwert ist auf die Erde gestützt. Als neue Zutat erscheint hier ein zweiter Gallier, der mit weiten Schritten zu Hilfe herbeieilt[1]). Auch er ist nackt bis auf einen auf der Brust gehefteten Mantel, hat im Haare ein Band und lange Locken über den Ohren. Mit der Linken versucht er das Schwert des Kriegers zurückzuhalten, in der Rechten schwingt er gegen ihn einen kurzen

[1]) Das rechte Bein ist plastisch nicht dargestellt. Unrichtig hat der Zeichner des Urnenwerkes dasselbe eingezeichnet.

Wurfspeer (vgl. Milani, Studi e materiali I. 133). Zu beiden Seiten je eine Furie. Die rechte, in der üblichen Tracht und Haltung, schreitet nach rechts hinweg über die nackte Leiche eines mit dem Rücken nach oben liegenden Mannes, dessen Unterkörper durch einen aufrecht stehenden ovalen Schild verdeckt wird. Die linke Furie ist sehr zerstört. Man sieht jedoch, daß sie, auf dem linken Bein knieend, in Vorderansicht dargestellt war und den Kopf der Mitte zuwandte. In der Linken hält sie eine Schwertscheide, aus welcher sie mit der Rechten das Schwert zog.

Eine zweite, allerdings mißverstandene Replik derselben Gruppe findet sich auf einem gleich unten (Nr. 99) zu besprechenden Sarkophag in Chiusi. — Über die Entwicklung des Motivs vgl. Habich, Amazonengruppe S. 43.

Fig. 140.

E. EIN RÜCKLINGS GESTÜRZTER BARBAR, SICH GEGEN EINEN REITER VERTEIDIGEND.

Die dritte und letzte Gruppe des Travertin-Sarkophages kehrt auf folgenden Urnen wieder:

97) Monterone bei Perugia, Convento d. Cappuccini (einst Villa des Tiberio Ansidei); von mir noch im Herbst 1903 gesehen. Abg. Conestabile, Mon. di Perugia, tav. 61—87, 2; darnach hier Fig. 141. Aus Travertin. Ohne Deckel; das untere Drittel des Reliefs fehlt jetzt; auch sonst vielfach beschädigt. Nebenseiten glatt. Lang 0·58 *m*, breit 0·36 *m*, hoch 0·40 *m*.

Die Figur des Unterliegenden ist anscheinend identisch mit der entsprechenden auf dem Sarkophag, nur ist er nicht deutlich als Gallier gekennzeichnet. Von seiner rechten Schulter hängt ein Mantel herunter, der den ganzen linken Arm bedeckt; sonst ist er nackt. Auch der Reiter ist nicht gepanzert wie oben, sondern mit gegürtetem Chiton und Mantel bekleidet, mit Schild und Lanze bewaffnet. Die Gruppe ist hier durch zwei Figuren bereichert. So naht sich von links (hinter dem Reiter) eine männliche Gestalt (Kopf, Beine und Hände abgebrochen), die — nach der Bewegung der Armstümpfe zu urteilen — in der Rechten eine Waffe, in der Linken einen Schild hielt. Vielleicht ist hier ein Barbar gemeint. Der Zügel des Pferdes wird von einem mit Chiton bekleideten, bärtigen Mann, wohl Charon, gehalten.

Fig. 141.

98) Perugia, Villino Antinori. Gefunden in Ponticello di Campo (parrocchia Pieve di Campo). Aus Travertin. Mir nur aus einer dem Besitzer des Villino, Romeo Bartoccini, verdankten Photographie bekannt; darnach hier zum ersten Mal abgebildet. Fig. 142. Der Deckel in Form eines Daches, in dessen Giebel ein Akanthuskelch von später Form dargestellt ist. Sehr zerstört.

Fig. 142.

Das Reliefbild der Vorderseite ist beinahe identisch mit dem auf der vorigen Urne. Der Unterliegende stützt sich mit dem linken Arm nicht direkt auf den Boden, sondern auf seinen Ovalschild. Der Hauptunterschied besteht jedoch darin, daß hier von den charakteristischen Merkmalen der Gallier nichts mehr geblieben ist. Die beiden, dort nackten Jünglinge sind hier nach griechisch-etruskischer Art bewaffnet und bekleidet (Chiton, Panzer, Mantel auf der Brust zusammengeheftet, Helm, Rundschild, kurzes Schwert). Auch Charon hat einen auf der Brust mit einer Agraffe gehefteten Mantel. Unter dem Pferde liegt ein breitkrempiger Helm, wohl der des Unterliegenden. Das Pferd ist hier voller besattelt (lange Schabracke, Brustriemen).

Mit diesem Bilde ist wiederum identisch die erste Szene eines Sarkophages in

99) Chiusi, Mus. civ. n. 973. Hier Fig. 143. Abg. Körte, Taf. 122, 9. Aus Alabaster. Lang 1·87 *m*, breit 0·41 *m*, hoch 0·52 *m*; Gesamthöhe (mit dem Deckel) 1·04 *m*. Auf dem Deckel (1·92 × 0·41) eine Frau mit Halsband und Fächer. Nebenseiten glatt. Der Kasten ist mehrmals gebrochen, aber das Relief ist bis auf wenige Bestoßungen gut erhalten und sorgfältig ausgeführt. Von links nach rechts unterscheidet man folgende drei Gruppen:

a) entspricht der eben beschriebenen Urne Nr. 98. Nur sind hier die Gestalten noch nicht so weit gräzisiert wie dort. Allerdings ist der Unterliegende bepanzert, aber seine Kopfbedeckung ist kein Helm, sondern eine weiche Mütze, deren Spitze nach hinten herabhängt. Sein Schwert war nie plastisch dargestellt. Auch der hinter dem Reiter hervortretende Jüngling hat keinen Panzer, sondern eine doppelt gegürtete Exomis, die die linke Brust unbedeckt läßt. Statt Charons sehen wir einen vierten jugendlichen Krieger, der dem Unterliegenden zu Hilfe kommt. Bekleidet mit hohen Stiefeln und mit einem Mantel, unter dem die Pteryges des Panzers sichtbar sind, streckt er einen Rundschild vor und erhebt die Rechte mit einer plastisch nicht dargestellten Waffe gegen den Reiter.

b) entspricht dem Motive *D*, und zwar die Figur des Unterliegenden vollkommen, die Figur des Angreifenden mit dem Unterschiede, daß er hier bis auf einen langen Mantel, der vom Rücken herabfällt und für die ganze Gestalt eine Folie bildet, ganz nackt ist. Auf dem Kopfe hat er eine phrygische Mütze oder Helmkappe. Das Schwert war auch hier nicht plastisch dargestellt. Die Ausrüstung ist also hier eine durchaus andere als in Gruppe *a*.

c) ist neu. Wir sehen einen Reiter an der Spitze von drei Fußsoldaten über eine Leiche sprengen. Der Reiter mit Chiton, Lederjacke (?), Mantel und phrygischer Mütze bekleidet, schickt mit der Linken das Pferd zum Sprung an und schwingt in der Rechten eine Lanze gegen den Angreifer der vorigen Gruppe in ähnlicher Weise wie auf Fig. 133. Unter den Vorderfüßen des Pferdes liegt diagonal nach rechts eine Leiche mit dem Gesicht nach unten, den linken Arm unter dem Kopfe. Die Fußsoldaten, von dem Reiter durch einen Baum getrennt, schreiten wie

Fig. 143.

auf lykischen Monumenten, perspektivisch dargestellt. Sie sind alle unbärtig, nur mit Chitonen bekleidet und mit Rundschilden bewaffnet; vielleicht waren sie auch behelmt.

Diese Übersicht ist mit einer etruskischen Grabstele zu schließen, die, einzig in ihrer Art, ein ganz neues Kampfschema bietet. Es ist die Grabstele in

99 *A)* Bologna, Mus. civico, gefunden in der Nekropole der antiken Felsina. Aus Kalkstein, hoch 2·20 *m*, von der typischen ovalförmigen Form, durch drei dekorierte Querleisten in vier Abschnitte geteilt, ringsherum mit einem Wellenornament, das unten in je ein Epheublatt ausläuft, eingefaßt und sowohl auf der Vorder- als auf der Rückseite mit flachsten Reliefs bedeckt. — Abg. Zannoni, Scavi della Certosa di Bologna tav. 44, n. 1, 2, 10; p. 174 sq. Darnach hier Fig. 143 *A* und *B* mit Weglassung der für unseren Zweck belanglosen oberen Bildstreifen.

Fig. 143 *A*.

Die Kampfgruppe besteht nur aus zwei Figuren. Der Reiter (Chiton, gegürteter Panzer, Schnürstiefel) hält in der Linken die Zügel seines galoppierenden, mit Brustriemen ausgestatteten Pferdes und zückt in der Rechten das Schwert gegen einen Fußgänger, der mit vorgeschobenem linkem Bein, den Schild an der Brust, sein Schwert zur Abwehr bereit hält, also nicht, wie gewöhnlich, als Unterliegender dargestellt ist. Gänzliche Nacktheit, dichtes ins Gesicht fallendes Haar, zurückweichende Stirn (Fig. 143 *B*), schließlich ovale Schildform kennzeichnen ihn als Gallier. Nach Gozzadini (Rev. arch. 1886, pl. 21, p. 135) dürfte hier ein Gaesate gemeint sein. Indes läßt die sehr lebendige Silhouette der Gruppe, gepaart mit einem merkwürdigen technischen Unvermögen, auch hier keine einheimische Erfindung, sondern ein schlecht nachgeahmtes, griechisches Vorbild vermuten. Da es aber in der vorhellenistischen Kunst nur vereinzelte Gallierbilder, aber keine zusammenhängende Darstellungen der Gallierkämpfe gab, so ist das in Rede stehende Bild für mich ein Beweis, daß diese und ihr verwandte Grabstelen nicht, wie Martha (L'art étrusque p. 370, fig. 166 et 258) behauptete, dem vierten, sondern dem vorgerückten dritten Jahrhunderte angehören.

Fig. 143 *B*.

Nach Gozzadini dürfte noch auf einer anderen Stele (Rev. arch. 1886, pl. 18) ein Gallierkampf dargestellt sein. Indes sprechen die Tracht und der Schild des Gegners entschieden dagegen.

Einige von den oben beschriebenen Urnen rufen auf den ersten Blick den Fries von Gjölbaschi ins Gedächtnis. Tatsächlich finden wir einige Motive identisch hier und da. So ist der von der Lanze des Reiters niedergestochene Barbar auf Nr. 75 einem Trojaner auf dem Relief von Trysa (Benndorf, Taf. IX. *A*, 2) in der Bewegung auffallend ähnlich. Auch der Travertin-Sarkophag Nr. 74 bietet zu dem Fries von Gjölbaschi vielfache Parallelen. Nicht nur die Gestalt des Schleuderers erinnert an die analogen Figuren der Tafel XXIV. *B*, 2, sondern auch das Schema des ersten Kämpferpaares kommt auf den Reliefs von Trysa mehrmals vor, so Taf. IX. *A*, 7; *B*, 8 (dazu Text S. 51); auch sonst in Kleinasien, z. B. auf einem Grabrelief bei Kjöbaschi in Lykien (abg. Benndorf, Reisen in Lykien, Heliogravure zu S. 137). Ferner findet sich das Schema eines Kriegers, der seinen vor ihm knieenden Gegner von rückwärts am Haare gepackt hält und, wie die Urnen Nr. 66 und 67 zeigen, ihm das Schwert in die Brust stößt, auch auf dem Gjölbaschi-Friese Taf. X. *A*, 5 und *B*, 7, auch *B*, 3; X. *B*, 4. Schließlich erkennt man das Motiv des im Nacken Getroffenen und mit einer Hand nach der Wunde Greifenden, das uns aus Nr. 43, 42 bekannt ist, auch auf demselben Fries Taf. VIII *A*, 3; zu den daselbst (Text S. 103—105) angeführten Monumenten ist jetzt auch die vor kurzem in Rom gefundene Niobetochter und der Sarkophag aus Tarent (vgl. meinen Aufsatz in den Jahresheften I, Fig. 25) hinzuzufügen.

Da der unmittelbare Einfluß des Gjölbaschi-Frieses und ähnlicher abgeleiteter Kompositionen des V. Jahrhunderts auf die Verfertiger der etruskischen Urnenreliefs so gut wie ausgeschlossen ist, so könnte man versucht sein anzunehmen, daß den letzteren als gemeinsame Vorlagen attische Wandgemälde des Perikleischen Zeitalters dienten, deren schönster Abglanz uns im Trysa-Fries erhalten ist. Indes erstreckt sich doch die Ähnlichkeit zwischen beiden Monumentengruppen zu wenig bis ins Einzelne, als daß man sie nicht besser auf gleiche Weise erklären sollte, wie die Wiederkehr derselben Motive am Schild der Athene Parthenos und an pergamenischen Skulpturen. Vgl. Petersen, Röm. Mitteil. VIII. 226 und Habich, Amazonengruppe S. 72, Anm. 3; 90 fg. Die hellenistischen Künstler, vor allen die Pergamener, ahmten nicht sklavisch nach, sondern studierten die alten Werke, eigneten sich ihre Ausdrucksweise an, und durch sie vererbten sich die Motive weiter. Darüber, daß man in Pergamon auch der alten attischen Malerei Interesse schenkte, sogar die alten Bilder kopieren oder ankaufen ließ, brauche ich nach Fränkels Auseinandersetzungen (Jahrb. d. Inst. 1891, 49) kein Wort mehr zu verlieren. Es ist also von vornherein sehr wahrscheinlich, daß die alten Kampfschemata, besonders die oben einzeln besprochenen Motive bereits von den hellenistischen Künstlern auf die Gallierkämpfe übertragen wurden. Fraglich aber muß es bleiben, auf welchem Wege sie in das ständige Répertoire der etruskischen Urnenreliefs eingedrungen sind. Einerseits ist es möglich, daß sie sich bereits in jener am Schluß des vorigen Kapitels vermuteten Komposition, die die Niederlage der Gallier bei Delphi darstellte, fanden und daraus von den etruskischen Künstlern samt den Plünderungsszenen herübergenommen wurden. In diesem Fall würde man alle im letzten Abschnitt beschriebenen Urnen als wertvolle Elemente zur Rekonstruktion des »delphischen« Bildes verwenden können. Andererseits bleibt es nicht ausgeschlossen, daß alle jene Motive, deren Zugehörigkeit zu der »delphischen« Komposition nicht durch innere Kriterien gegeben ist, ursprünglich sich in anderem Zusammenhange befanden und erst von den etruskischen Handwerkern zusammengesucht und mit den originellen »delphischen« Szenen mechanisch zu einem Ganzen verbunden wurden. In dem Fall dürften sie unsere Aufmerksamkeit nur als Wiederholungen der von den hellenistischen Künstlern für Gallierkämpfe verwendeten Motive beanspruchen. Wie dem auch sei, es ist Tatsache, daß sie in der etruskischen Umbildung zumeist einen steifen und unkünstlerischen Eindruck machen. Die Schlachtrosse sehen oft wie Karussellpferde aus, die Kämpfer machen gleichsam eingelernte, theatralische Bewegungen, es gibt kein leidenschaftliches Leben mehr in den Mordszenen. Am meisten beliebt sind das Stoßen des Schwertes in den Bauch des

Pferdes und das Versenken der Lanze in die Weichteile des Gegners. Ähnliche Motive dürften zum Teile auch auf griechischen Vorbildern nicht gefehlt haben, aber dann gewiß mit schöner, schwungvoller Bewegung, nicht so schlächterhaft wie hier. Der Grieche zieht übrigens vor, die Bedrohung darzustellen, den Etruskern ist das Abschlachten selbst am liebsten. Nur das Porträt, besonders die Barbarentypen, halten sich auch in den schlechtesten Bildern auf einer gewissen Höhe.

Es fehlt übrigens nicht an positiven Beweisen, daß die Vorbilder für die oben besprochenen Urnenreliefs nicht in der etruskischen oder italischen, sondern in der hellenistischen Kunst zu suchen sind. Es gibt nämlich eine Anzahl Reliefs römischer Epoche, zumeist Fragmente von den Nebenseiten der Sarkophage, die einerseits eine so enge sachliche Verwandtschaft mit etruskischen Urnen, andererseits so deutliche Kennzeichen hellenistischen Stiles zeigen, daß man nicht zweifeln kann, es habe gemeinsame Quellen gegeben, aus denen zuerst etruskische, nachher römische Künstler, natürlich unabhängig von einander, schöpften. Auf eines von diesen Vorbildern habe ich bereits in anderem Zusammenhange, gelegentlich der Besprechung des Relieffragmentes aus La Granja bei Segovia (Brunn—Bruckmann, Denkm. Taf. 590), hingewiesen. Hier möge das Weitere folgen.

So sehen wir die Gruppe, in der der Unterliegende sein Schwert in den Bauch des gegnerischen Pferdes stößt, auf einem ringsum gebrochenen und verwitterten Relieffragmente im Hofe des deutschen archäologischen Instituts (hoch 0·56 *m*, lang 0·66 *m*, nicht identisch mit M-D n. 3324). In der Hand des Barbaren, der übrigens einen konventionellen Typus der spätrömischen Epoche zeigt, ist noch ein kleines Stück des Schwertgriffes erhalten. — Ein Krieger, der unter dem Bauche eines nach rechts galoppierenden Pferdes kniet und den rechten Arm wohl mit einer Waffe erhob, ist auf einem Relieffragment in Nîmes, Maison Carrée, erhalten (abg. Arndt-Amelung, E—A 1424). In ähnlicher Stellung sehen wir einen nackten Barbaren auf der linken Langseite eines reliefgeschmückten Blockes im Provinzialmuseum in Trier (Hettners Katalog n. 458) knieen und sein Schwert in den Bauch eines Pferdes stoßen. Dieses Relief zeigt in Bezug auf die Komposition mit der Urne in Florenz (oben Nr. 84) so viel Ähnlichkeit, daß ich darin einen ausdrücklichen Beweis des gemeinsamen Ursprungs sehen möchte. Auch das Relief auf der rechten Langseite desselben Blockes ist einer Urne in Cortona (oben Fig. 88) so verwandt, daß auch hier eine gemeinsame Vorlage nicht ausgeschlossen ist. Der Unterschied besteht darin, daß auf der Urne der Verfolger reitet, während er hier zu Fuß ist. Aber sonst stimmt alles, sogar der auf die Arme sich stützende nackte Verwundete. Der Stil der Trierer Reliefs verrät pergamenischen Einfluß. Sowohl die Modellation der Körper wie die Stellungen der Figuren weisen auf diese Epoche hin. Es darf uns das nicht Wunder nehmen, da das zweite nachchristliche Jahrhundert, in dem wahrscheinlich diese Reliefs ausgeführt wurden, öfters pergamenische Vorbilder benutzte. Damit erklärt sich auch die Isokephalie der Figuren, wie die für römische Zeit auffallend geringe Realistik in der Wiedergabe der Barbaren, in denen man der gänzlichen Nacktheit und der sechseckigen Schilde halber doch wohl rheinische Gallier sehen muß. An Pergamenisches erinnert ebenfalls das Fragment eines rohen Marmor-Sarkophages (?), lang 0·68 *m*, hoch 0·71 *m*, eingemauert in eine Wand, die das Kasino mit dem Bigliardo der Villa Albani verbindet (sieh oben Fig. 122; Visconti, Description de la V. Albani n. 300). Das Motiv des linken Jünglings erinnert an die entsprechende Figur einer Urne in Volterra (oben Nr. 75); der bärtige Barbar mit einem Schwert neigt sich stark vor, wohl von oben getroffen. Beide haben doppelt ausgeschnittene Schilde, die man sonst bei den Galliern nicht trifft.

Es ist ferner auf die rechte Schmalseite des Sarkophages in der Villa Borghese (Roberts Scheden n. 1365) zu verweisen. Ein Reiter verfolgt zwei Barbaren, von denen einer zu Boden gestürzt ist und um Schonung bittet, der andere seinen Genossen verteidigt. In den Details bestehen zwischen dem Urnenrelief in Cortona (oben Nr. 88) und diesem Sarkophag große Unter-

schiede, jedoch der Stil des Ganzen weist in beiden Fällen auf gemeinsame Vorbilder hin. Wie ein solches frühhellenistisches Vorbild aussah, davon gibt uns ein von Kinch entdecktes Wandbild einer Grabkammer aus Niausta in Makedonien (abg. Forhandlinger paa det fjerde nordiske Filologmode i Kobenhavn 1892, 101—17) einen Begriff. Zwar finden wir da keinen Gallierkampf, sondern die Verfolgung eines Persers durch einen makedonischen Purpuratus dargestellt. Aber der Stil des ganzen Bildes, die Bewegung des Reiters, der ebenfalls im »phrygischen« Helm erscheint, die Auffassung des Barbaren sind den Urnenreliefs so verwandt, daß man unwillkürlich sich ihre Vorbilder ähnlich vorstellt. Dieselben sind vor allem in den zahlreichen Wandgemälden zu suchen, die die öffentlichen Gebäude und Grabkammern in Athen, Delphi und Pergamon schmückten und Kämpfe der Griechen mit Galliern darstellten. Eins von diesen Bildern ist von Paus. I 4, 6 erwähnt: Περγαμηνοῖς δὲ ἔστι μὲν σκῦλα ἀπὸ Γαλατῶν, ἔστι δὲ γραφὴ τὸ ἔργον τὸ πρὸς Γαλάτας ἔχουσα. Über ein ähnliches Gemälde in Athen haben wir schon oben (S. 119) gesprochen. Der Maler Olbiades hat im athenischen Bouleuterion ein Porträt des Kallipos, Anführers der Athener im Kampfe gegen die Gallier bei Thermopyle, gemalt (Paus. I 3, 4); es ist denkbar, daß er ihn zu Pferde, die Barbaren bekämpfend, darstellte, besonders da im cod. Venetus zu dieser Stelle sich die Randbemerkung befindet: ἐνταῦθα σημείωσαι τὴν κατὰ τοὺς Γαλάτας καὶ τὴν καθ' Ἕλληνας αὐτῶν ἐπιστρατείαν. Pytheas aus Bura hat in Pergamon ein Bild gemalt, auf dem ein Elephant auffiel (Steph. Byz. s. v. Βοῦρα). Es ist eine ansprechende Vermutung von Pottier und S. Reinach (Terres cuites de Myrina p. 322), daß der Elephant zu einem Gemälde gehörte, das eine der von Antiochos gegen die Galater gelieferten Schlachten darstellte. Das von Cic. de orat. II 66, 266 und Plin. n. h. 35, 25 erwähnte Bild eines Galliers mit herausgestreckter Zunge gehörte wohl in das Gebiet der politischen Karikatur.

Ein weiterer positiver Beweis, daß die Vorbilder der etruskischen Schlachtenurnen im Bereiche der hellenistischen Reliefplastik oder Malerei zu suchen sind, wird uns durch die hellenisierende Gruppe der in dem III. und II. Jahrhundert v. Chr. in Italien geschnittenen Gemmen geliefert. In Furtwänglers Gemmenwerk finden wir eine Anzahl Stücke, welche überraschend ähnliche Reiterkämpfe gegen Gallier darstellen. So ist Taf. 27, n. 43 mit der Urne in Cortona (oben Fig. 88) beinahe identisch. Nr. 40 derselben Tafel (darnach hier Fig. 144 d) erinnert lebhaft an die Urne in Monte Pulciano und Palermo (oben Fig. 86, 87). Taf. 25, n. 52 (darnach hier Fig. 144 a) nähert sich wiederum der Szene *a* auf dem Sarkophag in Chiusi (oben Nr. 99). Für Taf. 27, n. 39 und Taf. 25, n. 53 (darnach hier Fig. 144 b und c) finden sich zwar keine unmittelbare Analogien, aber der ganze Charakter der Gruppen ist sehr verwandt. Dagegen kann die von Amelung (Führer durch die Antiken in Florenz S. 109) zum Vergleich mit dem Pariser Gallier herangezogene Gruppe, die auf einem Onyx in den Uffizien dargestellt ist (abg. Gall. di Firenze V. 2, tav. 39, 5) schon aus dem Grunde hier nicht in Betracht kommen, weil der knieende Gegner einen Rundschild hat, also nicht einen Gallier darstellen kann. Übrigens stimmt sein Bewegungsmotiv vollkommen mit einem der Krieger überein, die unter dem Pferde der Amazone Borghese liegen, wie schon Habich (Amazonengruppe, S. 70) angemerkt hat.

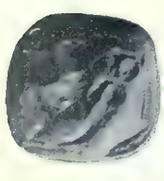


Fig. 144 *a*.

Fig. 144 *b*.

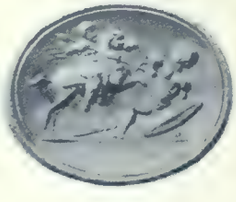


Fig. 144 *c*.

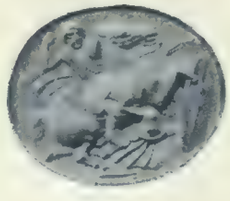


Fig. 144 *d*.

Fig. 145.

VII.

HELLENISTISCHE, NICHT PERGAMENISCHE BILDER VON BEPANZERTEN BARBAREN.

Unterhalb der Terrasse vor dem Kasino der Villa Albani sind auf hohen Postamenten zwei Statuen halb sitzender, halb liegender Krieger aufgestellt, die auf den ersten Blick einen sehr unbehaglichen Eindruck machen. Man merkt sofort, daß ihre Arme und Beine plump und unorganisch angesetzt sind, daß die Art und Weise, wie sie sitzen, etwas Befremdendes hat, und man wäre geneigt, sie mit Rücksicht darauf für spätrömisch zu halten; wohl aus diesem Grunde sind sie der Aufmerksamkeit der Forscher beinahe entgangen. Allerdings waren sie mehrmals in Umrißzeichnungen wiedergegeben — die ältere Literatur ist von S. Reinach, Gaulois dans l'art p. 27, n. 1 verzeichnet — aber eine genaue, an den Originalen durchgeführte Untersuchung und eine gute, stilistisch treue Abbildung fehlten bis jetzt.

Die beiden in Voluten ausgehenden Postamentaufsätze, die den Statuen als Basen dienen, sind aus Travertin und vielleicht noch in der Barockzeit hergestellt. In ihre Oberfläche sind kleinere Platten eingelassen, die sich nach näherer Untersuchung ebenfalls als modern herausstellen. Außerdem erkennt man an dem verschiedenen Grade der Verwitterung, daß die Statuen wenigstens zweimal restauriert waren, das letzte Mal nach Aussage des Kustoden vor 18 Jahren.

100) Der nach links sitzende Krieger. Hoch 1·67 *m*, lang 1·71 *m* (die Basis inbegriffen). Abg. Clarac-Reinach p. 519, 1. Erwähnt bei Visconti, Descript. de la V. Albani nr. 479. Hier Fig. 145—8. Neu: linker Unterarm mit der Hand, rechter Ober- und Unterarm mit den Fingern, die offenbar der letzten Restauration angehören, beide Beine in verschiedenen Stücken, der Unterleib von der ersten Reihe der Pteryges abwärts. Aber rückwärts merkt man, daß der Panzer unten mit zwei Reihen Lederstreifen besetzt und über einem ziemlich langen Chiton angelegt war. Auch die Rück-

seite des Panzers samt den Fransen ist jetzt ergänzt, und zwar verläuft die Bruchfläche ziemlich vertikal. Die Ergänzungen sind aus weißem, blaugeädertem, sog. lunensischem Marmor. Abgebrochen, aber wieder aufgesetzt und unzweifelhaft antik ist ein Stück der linken Schulter mit entsprechender Haarpartie. An dem Kopf sind die Nase, beide Lippen und die Lockenspitzen ergänzt. Der Hals jedoch ist ungebrochen. Der über die rechte Wange nach der Kinnspitze laufende Strich rührt von einer zufälligen Befleckung her. Der Marmor der antiken Teile ist feinkörnig und weiß, an einigen Stellen gelblich. Die mit einem Metermeßstab ausgeführten Messungen haben folgende Ziffern ergeben:

Haaransatz—Mundspalte	0·17 *m*
» —Kinnspitze	0·22 *m*
Gesichtsbreite (in der Augenlinie zwischen den Backenknochen gemessen)	0·16 *m*
Distanz der äußeren Augenwinkel	0·13 *m*
» » inneren »	0·03 *m*

Der Ergänzer wird wohl im großen und ganzen das Richtige getroffen haben. Der Krieger richtet sich mit Mühe auf dem linken Arm auf. Sein Gesichtsausdruck, die brechenden Augen, der offene Mund, die schlaffen Wangenmuskeln weisen darauf hin, daß er dem Sterben nahe ist oder wenigstens schwer verwundet darniederliegt. Für die Annahme jedoch, daß die Basis nach rechts, wie der Ergänzer es gemacht hat, erhöht war, fehlt jeder Anhaltspunkt; von dem antiken Boden ist, wie gesagt, nicht das geringste Stück erhalten. Vielmehr ist es wahrscheinlich, daß der albanische Krieger ursprünglich in ähnlicher Weise wie der kapitolinische Gallier auf der beinahe horizontal verlaufenden Basis aufgestützt war.

Fig. 146.

Die Rüstung des Kriegers ist griechisch. Über einem kurzärmeligen, faltigen Chiton ein anscheinend mit Metall umrandeter Lederkoller mit zwei Reihen oblonger Lederstreifen ohne Fransen und mit breiten Schulterklappen, die mit einem Schildchen und Ring befestigt sind. Dagegen verraten die Gesichtszüge, namentlich der Schnitt der Augen, die hervorstehenden Backenknochen, die flache Stirn, der dünne und kurze Schnurrbart, vor allem das in dicken, ungepflegten Strähnen auf die Stirn und über die Ohren bis auf die Wangen herabfallende Haar entschieden einen ungriechischen Charakter. S. Reinach wollte in den breiten, um Füße und Knöchel gewickelten Riemen die spezifisch gallischen Schuhe (die sog. gallicae) erkennen. Da jedoch der ganze Unterkörper ergänzt ist, erledigt sich diese Vermutung von selbst.

101) Der nach rechts sitzende Krieger. Hoch 1·47 *m*, lang 1·57 *m* (auch hier die Basis inbegriffen). Abg. Clarac-Reinach, p. 519, 3. Erwähnt bei Visconti, Descr. de la V. Albani nr. 488. — Hier Fig. 149—152.

Antik ist nur der Kopf mit der oberen Hälfte des Oberkörpers, und zwar nur bis zur ersten Bruchlinie. Der Kopf war gebrochen, gehört aber sicher zu dem Torso, da die Bruchlinien des Halses überall aufeinanderpassen, ein ganz kleines Keilstück unter der linken Gesichtshälfte ausgenommen. Arme und Beine sind natürlich in verschiedenen Stücken ergänzt. Nur in Bezug auf den linken Oberarm läßt sich nichts Sicheres sagen. Mir schien er modern, nach Amelung ist er »vielleicht antik«. Die Rückseite der Statue ist in der gegenwärtigen Aufstellung

unzugänglich. An dem Kopfe sind neu: Nase, Unterlippe, Haarpartie über dem rechten Ohr. Auch hier sind die antiken Teile aus feinkörnigem und weißem, die Ergänzungen aus blaugeädertem Marmor.

Haaransatz bis zur Mundspalte	0·14 *m*
» » » Kinnspitze	0·20 *m*
Gesichtsbreite (zwischen den Backenknochen)	0·16 *m*
Distanz der äußeren Augenwinkel	0·115 *m*
» » inneren »	0·035 *m*

Auch dieser Krieger hat einen griechischen Panzer und eine ähnliche Haarmähne wie sein Genosse. Nur ist sein Gesichtstypus edler. Er hat zwar ein verhältnismäßig breites Gesicht mit niedriger Stirn, aber seine Augen und sein Mund sind regelmäßiger geschnitten. Dazu kommt

Fig. 147.

Fig. 148.

der energische Gesichtsausdruck mit zusammengezogenen Brauen und festem Blick. Der Ergänzer hat die Statue als einen Gefangenen aufgefaßt, der unter einem Tropäum mit zusammengebundenen Armen sitzt und einen grollenden Blick den Siegern zuwirft. Doch ist es mir wahrscheinlicher, daß die beiden Gestalten zu einer Kampfgruppe gehörten. In diesem Falle dürfte der Torso der Figur, von der die Rede ist, einem stehenden, kämpfenden Krieger gehören — eine Vermutung, die von dem Gesichtsausdruck unterstützt wird und der die Haltung des Oberkörpers, an dem, wie gesagt, nach meiner Untersuchung auch die linke Schulter ergänzt ist, nicht widerspricht. Sollte sich dennoch die linke Schulter als antik und zugehörig erweisen, so könnte man an einen ähnlich sitzenden Kelten denken, wie ihn ein hellenistischer Chalcedon in Florenz (Furtwängler, Ant. Gemmen, Taf. 34, 20) zeigt; darnach unsere Schlußvignette Fig. 161. Ob diese Gruppe gegen eine Wand aufgestellt war, worauf die Beschaffenheit der Rückseite des sterbenden Kriegers hinweisen würde, oder zu einem von allen Seiten zugänglichen Denkmal gehörte, läßt sich nicht sagen, so lange beide Statuen nicht aus ihrem jetzigen Aufstellungsort gerückt und ihre Rückseiten genau untersucht werden.

Bezüglich der Zeit, in welcher die Statuen entstanden sind, spricht sowohl die Marmorgattung als der Stil dafür, daß wir keine römischen, sondern griechische Werke vor uns haben. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung die Behandlung des Haares. Die römische Kaiserzeit pflegt die einzelnen Haarsträhnen klar von einander zu scheiden, in der pergamenischen Kunst sind die Locken gewöhnlich sehr tief unterschnitten und herausgearbeitet. Dagegen treffen wir hier große, breit angelegte und skizzenhaft behandelte Haarmassen, welche vornehmlich in der gegenwärtigen Zerstörung effektvoll wirken. Ähnliche Technik finden wir an einigen Porträts Alexanders des Großen (abg. Arndt, Griech. u. röm. Porträts, Taf. 182, 185, 472, 478), wie an einigen Köpfen hellenistischer Herrscher (daselbst Taf. 579, 26, 92, 102, 332, 339, 344, 354, 363). Auch die Art und Weise, wie die Augen mit ganz flachen Augäpfeln und sanft gezeichneten Lidern und Brauen am zweiten albanischen Kopfe behandelt sind, hat nur in der hellenistischen, nicht pergamenischen Plastik ihre Analogien. Schließlich sind die Wangenpartien bei beiden Figuren ganz weich und voll, mit sichtbarer Vorliebe für das mürbe Fleisch gemeißelt, wie wir Ähnliches an den der alexandrinischen Schule zugeschriebenen Skulpturen, z. B. an dem Barberinischen Faun und seiner Sippe finden. Alle diese Kennzeichen sprechen dafür, daß uns in den albanischen Statuen Werke erhalten sind, die der hellenistischen Plastik, und zwar einer Schule angehören, die in der Kunst einem anderen Geschmack huldigte, als die pergamenische Bildhauerei. Das Jahrhundert, in dem diese Werke entstanden, läßt sich vorderhand nicht bestimmen, da wir von den verschiedenen Strömungen und Phasen der hellenistischen Kunst noch zu wenig wissen.

Fig. 149.

102) Im nahen stilistischen Zusammenhang steht mit den obigen Statuen ein weiblicher Kopf, der sich in den Magazinräumen des Museo d. Terme Diocleziane Nr. 183 befindet. Hier Fig. 153, 154 zum ersten Mal abgebildet. Er ist im ganzen 0·26 *m* hoch; Gesichtshöhe (Kinnspitze—Haaransatz) 0·20 *m*, Gesichtsbreite (zwischen den Backenknochen) 0·16 *m*. Aus weißem, grobkörnigem, griechischem Marmor. Die Nasenspitze ist aus Gips ergänzt. Die ganze obere Hälfte des Kopfes und die Haarenden sind abgebrochen. Die untere Lippe, die rechte Wange und die Stirn sind unbedeutend beschädigt.

Fig. 150.

Der Kopf ist nach der linken Schulter, deren Ansatz erhalten ist, geneigt, der Hals ausgebogen. Der Gesichtsausdruck ist der einer schwer Leidenden. Der offene Mund, die brechenden Augenlider — besonders das rechte Auge ist fast geschlossen — die schlaffen Wangen weisen darauf hin, daß der Kopf einer schwer verwundeten oder sterbenden Person angehörte. Dieser Eindruck wird noch durch die Frisur gesteigert. Das Haar, von einem beiderseits umrandeten, hinten zugeknoteten Bande festgehalten, fällt über Ohren und Stirn in verhältnismäßig

kurzen, aber dicken, durch Rillen von einander geschiedenen Strähnen herunter. Sowohl diese, als die harten, breitgezogenen Gesichtszüge lassen auch hier keine Griechin, sondern eine Barbarin erkennen. Daß es eine Gallierin ist, erhellt aus dem Vergleich mit der ludovisischen Gallierin (Fig. 155) — eine Zusammenstellung, die auch in stilistischer Beziehung sehr belehrend ist. Auch die oben (S. 7) angegeben Maße sind für diesen Zweck nicht ohne Belang. Gallierinnen haben gewiß weder in dem großen noch in dem kleinen attalischen Anathem gefehlt. Vgl. oben S. 15 und S. 62 fg. Mit den albanischen Köpfen besteht eine nahe Verwandtschaft. Nicht nur die Marmorgattung scheint identisch zu sein, sondern auch die Gesichtshöhe und -Breite entsprechen sich ziemlich genau. Ferner ist die weiche Behandlung der Wangen wie des Haares, so weit der verschiedene Erhaltungszustand einen Vergleich zuläßt, sehr verwandt. Dazu kommt die Ähnlichkeit des Ausdrucks. Wir finden hier dieselbe maßvolle und diskrete Wiedergabe des Leidens wie an dem sterbenden Krieger. Kurz, der weibliche Kopf aus dem Thermenmuseum offenbart sich als Werk derselben Zeit und derselben Schule, aus der die albanischen Statuen hervorgegangen sind, und es ist schwer, die Vermutung zu unterdrücken, daß er einst zu derselben Komposition gehörte, deren Reste in jenen Statuen erhalten sind.

Fig. 151.

Fig. 152.

Wen stellen die albanischen Krieger dar? Wir haben schon oben den ungriechischen Charakter ihrer Gesichter hervorgehoben, zugleich aber die im wesentlichen hellenische Form ihrer Rüstung betont. Ihre auf die Schultern fallende Haarmähne legt die Vermutung nahe, daß die drei oben besprochenen Werke Personen keltischer Abstammung darstellen. Da jedoch sonst kein entscheidendes antiquarisches Detail vorhanden ist, so würden wir über eine Hypothese nicht hinauskommen, wenn nicht ähnliche Figuren anderweitig erhalten wären. Und zwar sind mir folgende Terrakotten bekannt:

103) Berlin, Antiquarium, Inv. 8320; Arch. Anz. 1893, 94, n. 8. Hier (Fig. 156) nach einer R. Zahn verdankten Photographie. Aus Rom. 0·31 *m* hoch. Unbärtiger, bepanzerter Krieger.

Er trägt einen sehr langen, ovalen Schild gallischer Form, Muskelpanzer mit Pteryges, dicken, sehr stark erhabenen Halsring und einen Helm mit zwei Buckeln, die jedoch mit Hörnern der keltischen Helme nichts zu tun haben. Nach Furtwängler (Arch. Anz. a. a. O.) ist hier der Helm eines in Norditalien und den Alpengegenden vorkommenden Typus gemeint. Vgl. Helbig, D. homer. Epos[2], S. 301, Anm. 6 fg. und Furtwängler, Olympia, Text Bd. IV. 172.

104) Berlin, Antiquarium 8219, aus einem größeren, angeblich bei Caere gemachten Funde von Votivgegenständen. Hier Fig. 157. Abg. Arch. Anz. 1891, S. 120, n. 2 (Furtwängler) und darnach Winter, Typenkatalog II. 384, n. 11. Hoch 0·225 *m*.

Ähnlich bewaffnet wie Nr. 1. Nur hat er außerdem ein langes Schwert, dessen Form und Anbringung an der rechten Hüfte auf einen Gallier zu deuten scheint, und einen auf der Brust durch eine Fibel zusammengenestelten Mantel, dessen Rand er mit der erhobenen Rechten zu fassen scheint. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß er ursprünglich einen Speer aufstützte.

Fig. 153.

Fig. 154.

An dem Helm zwei flache, flügelartige Erhöhungen, die man jedoch nicht mit Winter für Hörner, sondern mit Furtwängler für emporstehende Backenklappen halten muß.

Der scheibenartige Gegenstand um die Köpfe von Nr. 103 und 104 hat nur den Zweck, den Köpfen mit den Helmen größere Festigkeit zu geben. Beide Figuren sind aus zwei Teilen zusammengesetzt, der scheibenförmige Teil war auch in der Form des vorderen Teiles vorhanden, die Fuge der Zusammensetzung ist auf der Seite sichtbar. Das Rückenstück ist bei Nr. 103 ganz flach, so daß die Figur eigentlich nur ein Relief ist. Bei Nr. 104 ist das Rückenstück etwas mehr gewölbt, aber auch ohne jede Modellierung. Nach den mitgefundenen Terracotten, die noch fast strengen Stil zeigen, wird man die Figuren nicht allzu jung ansetzen dürfen. Ich möchte Nr. 104 noch recht nahe an das V. Jahrhundert heranrücken. Nr. 103 halte ich nach der Modellierung des Panzers u. dgl. für jünger, doch auch noch dem IV. Jahrhundert angehörig.

105) Louvre sal. M, vitr. H, ohne Nummer zwischen 42 und 44 aufgestellt. Hoch 0·14 *m*. Hier Fig. 158. Abg. Winter, Typenkatalog II. 384, n. 2. — Aus Kertsch.

Ein mit einem Panzer (unten eine Reihe von langen Lederstreifen) und einer mittelst einer Scheibenfibula auf der Brust gehefteten Chlamys bekleideter Jüngling steht auf dem rechten Bein, das linke übergeschlagen. Mit der Linken stützt er sich auf einen großen Ovalschild (mit

Spina und Umbo); die Rechte hat er in die Hüfte gestützt. Auf dem Kopf ein nachlässig ausgeführter Kranz, dessen Bänder beiderseits längs des Halses herabfallen.

Winter erwähnt noch zwei, resp. fünf identische Figuren in der Petersburger Ermitage 868 CC und in der Antikensammlung in Pawlowsk — alle aus Kertsch, was in Verbindung mit der flüchtigen Ausführung frühestens auf das dritte oder zweite Jahrhundert v. Chr. hinweist [1]).

Durch diese Terracotten erhalten wir die Sicherheit, daß die albanischen Statuen gallische Krieger darstellen. Daß Gallier unter Umständen Panzer gebrauchten, ja daß die Erfindung des Kettenpanzers ihnen zugeschrieben wurde, berichtet uns direkt Diodor, V. 30, 3, und Varro, de ling. lat. IV. 24; vgl. Polyb. III. 62, 5. Auch Lukian, Zeux. c. 8 (ed. Jakobitz, p. 846) erzählt, daß Antiochos Soter in der Schlacht bei Magnesia mit gepanzerten, galatischen Hopliten, die in 20 Reihen aufgestellt waren, zu kämpfen hatte. Vgl. Droysen, Hellenismus III. 1, 258. Dementsprechend finden sich auf den Balustradenreliefs von der Säulenhalle um das Heiligtum der Athene Polias in Pergamon unter anderen Waffenstücken auch Kettenpanzer (abg. Altertümer von Pergamon II. Taf. 44, 46, 49); dazu H. Droysen, Textband II. S. 104 fg.

Fig. 155.

Es gibt auch zwei Statuen aus der Gallia Narbonensis, die gallische Krieger in der charakteristischen Panzerform darstellen. Eine, gefunden in Vachères (Basses Alpes), abgebildet in der Rev. arch. 1893, pl. XIX., p. 270, befindet sich jetzt im Musée Calvet in Avignon. Die andere, gefunden in Grézan, jetzt im Museum zu Nimes, wurde von S. Reinach (C. R. de l'Acad. d. Inscr. 1901, 280) besprochen und abgebildet. Als dritte könnte die Statue des »norischen Kriegers« (abg. Denkschr. d. Wiener Akad. d. W. phil. hist. Kl. 1877, 193, Taf. 11—12), gefunden in Cilli, betrachtet werden. Diese drei Statuen sind jedoch Werke der lokalen, noch nicht genügend aufgeklärten griechisch-, resp. römisch-keltischen Kunst, gehören somit in den Abschnitt: »Wie haben die Gallier sich selbst dargestellt?«, während wir uns hier mit der Darstellung der Kelten durch die Griechen

[1]) Man möchte versucht sein, hier noch einen Terracottatypus heranzuziehen, der durch eine Statuette in Berlin, Antiquarium Inv. 7355, vertreten ist. Abg. Winter, Typenkatal. II. 384, n. Sie stammt mit vielen anderen aus dem Heiligtum von Curti (bei Capua), über das Beloch, Campanien, S. 153 spricht. Der Krieger ist kahlköpfig, bärtig. Schnurrbart speziell nicht deutlich. In den Ohren sehr große und dicke Ohrringe. Er hat einen anliegenden, aber nicht artikulierten Panzer mit großen Armklappen, breitem Gurt und zwei Reihen Pteryges, darunter einen langen, bis auf die Knöchel reichenden Chiton. Sein Schild ist lang, oval. Die Hand durchbohrt für ein Attribut. Aus zwei Teilen zusammengesetzt. Winter zitiert ein anderes defektes Exemplar in Capua, Museo Campano (Füße und Basis abgebrochen). Nach dem Gesichte, das an einen Hund erinnert, und nach der ganzen ungelenken Figur zu urteilen, ist hier kein reelles Bild, sondern eine Karikatur gegeben, wie sie öfters nach den Typen der Barbaren verfertigt wurden. Das Stück gehört also in ein anderes Kapitel, besonders da es zweifelhaft ist, ob die Karikatur wirklich einen keltischen Krieger wiedergibt.

befassen[1]). Aus dem Vergleiche jedoch der beiden Serien ergeben sich zwei Möglichkeiten. Entweder haben die griechischen Künstler die Wiedergabe der für gallische Panzerform charakteristischen, an den einheimischen Skulpturen sehr realistisch dargestellten Details versäumt und die keltische Rüstung der bei den Griechen üblichen angeähnelt, oder es ist hier überhaupt kein keltischer, sondern ein rein griechischer Panzer gemeint und die Kelten haben ihn infolge besonderer Umstände angelegt. Es ist bekannt, daß der Ruhm der keltischen Tapferkeit gleich nach ihrem Einfall in Mittelitalien und nach der Brandschatzung Roms sich in ganz Italien und Sizilien verbreitete. Ihre Beutezüge gingen sogar bis nach Apulien. Sie sind seitdem geschätzte Söldner. Als solche kamen sie in den Dienst des syrakusanischen Dionysios und wurden von diesem bereits im Jahre 368 zusammen mit den Iberern nach Griechenland den Lakedaimoniern zu Hilfe geschickt (Xenoph. Hell. VII. 1, 20 ed. Dindorf; Diodor XV. 70, ed. Dindorf). Auch in den Armeen der makedonischen, ägyptischen, syrischen und pontischen Könige bilden galatische Söldner einen ständigen Bestandteil. Sogar im karthagischen und etruskischen Heere fehlen sie nicht (Polyb. I. 17; II. 7). Diodor (Exc. p. 563, 580, 582, ed. Dindorf) berichtet genügend über die vielseitigen Dienste, welche galatische Söldner dem Pyrrhos und Perseus geleistet haben. Nach Polybius (V. 65; 82) setzte sich die ägyptische Armee, die im Jahre 217 unter dem Kommando Ptolemaios IV. Philopators gegen den syrischen König Antiochos den Großen aus Alexandrien ins Feld rückte, nicht nur aus den königlichen Garderegimentern und makedonischen Hopliten zusammen, sondern auch aus leichten, galatischen, thrakischen, libyschen, akarnanischen und ätolischen Truppen. Polyaenus (Strateg. IV. 6, 17) berichtet, daß die galatischen Söldner auf ihren Zügen von ihren Weibern und Kindern begleitet waren (vgl. Diodor, V. 32, 2, ed. Teubner). Schon vorher unter der Regierung Ptolemaios II. Philadelphos zwischen 276—272 v. Chr. hat Antigonos Gonatas dem bedrängten Freunde auf seinen Wunsch zur Verstärkung des Heeres 4000 Gallier als Mietlinge nach Ägypten geschickt, wo sie nachher sich empörten (Schol. in Callim. hymn. in Del. v. 175 und Paus. I. 7, 2). Antigonos hatte sie aus dem übriggebliebenen Rest der Keltenmassen gewählt, die sich im Jahre 279 auf Delphi geworfen hatten und dort größtenteils zu Grunde gegangen waren, während er einen anderen Teil der überlebenden Gallier schon vorher in sein eigenes Heer aufgenommen und bereits im Jahre 278 gegen Antipater in Makedonien verwendet hatte (Euseb. Chron. I. 20 und Polyaen. Strateg. IV. 6, 17). Auch die ersten Könige von Pontos bildeten ihre Heere fast ausschließlich aus gallischen Söldnern (Fragm. hist. gr., p. 312, ed. Müller).

Kelten als Söldner

Fig. 156.

Wir besitzen sogar Bilder einiger galatischer Söldner, die im Dienste der ägyptischen Könige standen. In Alexandrien, im Osten der Stadt, wurde bekanntlich im Jahre 1885 eine unterirdische Nekropole mit Hunderten von Kolumbarien ausgegraben, die mit Täfelchen oder

[1]) In jenen Abschnitt gehören auch der Kalksteinkopf aus Bologna (zuletzt abg. und bespr. von Brunn, Kl. Schriften I. 143—154), der Bronzekopf des sog. Vercingetorix in der ehemaligen Sammlung Danicourt in Paris (zuletzt abg. Jahreshefte IV. Fig. 213/4) und die von S. Reinach (Bronzes figurés p. 225—236) besprochenen gallorömischen Denkmäler. Auch die auf Münzen, z. B. auf dem aes grave von Rimini dargestellten Gallierköpfe (abg. Roget de Belloguet, Ethnogénie gauloise [2] II. pl. 1, p. 110; Jahreshefte IV Fig. 216/7) rechne ich zu jener Serie. Die Rassenmerkmale sind hier in einer unbeholfenen Art wiedergegeben, die dem Anfang und Ende jeder Kunstentwicklung gleich eigen zu sein scheint.

gemalten Stelen geschlossen und mit Inschriften versehen waren. Dieses Hypogäum war für galatische, thrakische und kretische Söldner, und zwar sowohl für Männer, als auch für ihre Frauen und Kinder bestimmt. Auf einigen dieser Stelen sieht man tatsächlich galatische Krieger mit einem blauen, auf der rechten Schulter zusammengenestelten, bis über die Kniee reichenden Mantel, mit schwarzem Speer und sehr langem, buntgefärbtem, ovalem Schild. So auf einer im Amer. Journal of archaeology 1887, 261, Taf. XVII. abgebildeten Stele. Vgl. Rev. arch. 1887, 291 und Rev. crit. 1888, II. 420. Leider sind die Farben ganz verblaßt und die Details der Bilder beinahe überall unkenntlich geworden, so daß ihre Wiederveröffentlichung sogar an dieser Stelle unzweckmäßig wäre. Übrigens bemerkt man bei keinem einen Panzer. Die dargestellten Söldner gehörten offenbar zu den leichten Truppen, nicht zu den Hopliten, die man in den albanischen Statuen, mögen sie echte keltische Krieger oder nur mit griechischem Panzer gerüstete galatische Söldner darstellen, wird erkennen müssen. Die Frage der Panzerform ist also eine rein antiquarische und läßt sich vorderhand nicht entscheiden. Immerhin ist es sehr wahrscheinlich, beinahe sicher, daß hier Kelten dargestellt sind, und darauf kommt es in diesem Zusammenhang hauptsächlich an. Selbstverständlich war in dem Kunstwerk, dem die obigen Köpfe und Torsi angehörten, nicht etwa die Niederwerfung eines meuterischen Söldneraufstandes gefeiert, sondern die Söldner bildeten einen Teil der aus Griechen bestehenden Truppen, deren Siege in den Kampfgruppen dargestellt waren.

Fig. 157.

Fig. 158.

Ist dem aber so, so sind die albanischen Statuen für die Geschichte des keltischen Typus in der Kunst von großer Bedeutung. Wir haben oben an den Darstellungen der pergamenischen und »delphischen« Gallier einige sonderbare, satyreske Züge hervorgehoben. Davon merkt man an den albanischen Statuen gar nichts. Ihr Haar ist weich und lockig, ihre Gesichter sind mild und friedlich. Die Kelten sind hier nicht in heroischer Nacktheit, wie in Pergamon, nicht in Schafpelzen, wie in Delphi, sondern in voller Rüstung dargestellt. Die Charakteristik des barbarischen Typus beschränkt sich auf die Gesichter. Es leuchtet aus alledem ein, wie wenig zutreffend es war, wenn man früher (zuletzt noch im Buche von A. Bertrand et S. Reinach, Les Celtes p. 38) dem von der pergamenischen Kunst geschaffenen Galliertypus eine ausschließliche und Ausschlag gebende Geltung zuschrieb. Dieser Typus erhielt sich später nur in denjenigen Werken der etruskischen und römischen Kunst, welche direkt oder indirekt von Pergamon abhängig waren. Aber gleichzeitig, und besonders später, unter dem Einfluß der römischen Feldzüge in Gallien, bildete die Kunst ein paar andere keltische Typen aus, die dem klassischen pergamenischen den Vorrang streitig machten.

Diese Änderung kündigt sich uns an einem Kopfe an, von dem sich leider nicht bestimmt sagen läßt, ob er noch in der späthellenistischen oder bereits in der römischen Epoche entstanden ist. Ich habe ihn im Frühling 1897 beim Kunsthändler Jandolo in Rom gesehen und photographiert. Darnach hier Fig. 159. Es ist derselbe Marmorkopf, den Matz-Duhn (Nr 4023) im Besitze des

Barons Baracco notiert und als ein in Neapel gekauftes Reliefbruchstück erkannt haben. Seine Höhe beträgt 0·255 *m*. Die ganze Nase und fast das ganze Kinn sind neu. Der barbarische, speziell der gallische Charakter des Gesichtes spricht sich besonders in dem herabhängenden Schnurrbart aus. Das Haupt ist mit einer Fellmütze bedeckt, welche unter dem Kinn durch ein Band gehalten wird. Der pathetisch erregte Gesichtsausdruck tritt besonders in den emporblickenden Augen und den zusammengezogenen Brauen zu Tage. Indes ist der Pathos hier nicht mehr so gewaltig wie an den echten Werken der pergamenischen Schule. Es ist denkbar, daß der Kopf bereits in der römischen, und zwar, da, noch keine Pupillen in den Augen angegeben sind, in der frührömischen Epoche enstanden ist, wofür auch der mit flachen Strichen wiedergegebene Schnurrbart spricht.

Fig. 159.

Das Stück ist besonders wegen seiner ungewöhnlichen Kopfbedeckung wichtig. Wäre der Schnurrbart nicht da, würde man an einen römischen Signifer oder Cornicen, überhaupt an einen Musikanten denken, die besonders in der Kaiserzeit, aber auch schon früher, Fellmützen oder Löwenfelle auf den Köpfen zu tragen pflegten. Indes würde man in dem Falle einen Löwenkopf am Vorderhaupte erwarten, wovon hier keine Spur vorhanden ist. Übrigens gleichen die Haarzipfel der Mütze nicht einem Löwenfelle, sondern am ehesten Roßhaaren. Am Kopfe des sterbenden Persers (Arndt-Bruckmann, Denkmäler Taf. 515) sind die Überreste einer Pferdemähne ganz in derselben Weise wiedergegeben. Ist dem aber so, dann liegt die Vermutung nahe, daß an unserem Gallierkopfe jener rätselhafte Gegenstand dargestellt ist, den man so oft als Krönung der gallischen Trophäen römischer Zeit antrifft. Er wurde bis jetzt fast einstimmig (Literaturangabe bei S. Reinach, Gaulois dans l'art p. 53, not. 4) für einen Skalp erklärt und daraufhin den Galliern die besonders bei Jndianern verbreitete Sitte des Skalpierens zugeschrieben. Indes wird diese von keinem antiken Schriftsteller erwähnt, auch sonstige historische Quellen wissen nichts davon (vgl. D'Arbois de Jubainville, Les Celtes (ed. 1904); C. Jullian, Histoire de la Gaule vol. I—II. 1908). Daß einige abgehauene Köpfe auf dem Triumphbogen von Orange (Caristie, pl. 17 et 18) kahl dargestellt sind, kann ebensowenig dafür sprechen, wie die von Livius XXIII, 24 beschriebene Sitte der Boier, Schädel der getöteten Feinde als Trinkgefäße zu benutzen. Das Rätsel löst sich einfach so, daß die Gallier, gewiß nicht überall, aus Rosshaar verfertigte Fellmützen gebrauchten, die von den römischen, auch südfranzösischen Kunstlern als Gegenstücke der Helme zur Krönung der Trophäen verwendet wurden. Nach allem, was wir wissen, unterliegt es keinem Zweifel, daß der Typus des gallischen Trophäums keine Schöpfung der römischen Kunst war, sondern bereits in der hellenistischen Epoche ausgebildet wurde. So ist es beinahe sicher, daß die an unserem Gallierkopf dargestellte Fellmütze auch von hellenistischen Kelten getragen wurde. Wenn sie aber öfters erst auf den südfranzösischen Trophäen erscheint, so möge das als Beispiel dienen, wie anziehend und gewinnbringend es wäre, die Beziehungen zwischen dem kleinasiatisch-ionischen Osten und der Kunst des südlichen Frankreich näher darzulegen. Doch liegt dieses Problem bereits außerhalb der Grenzen, die diesem Bande gezogen sind.

NACHTRAG.

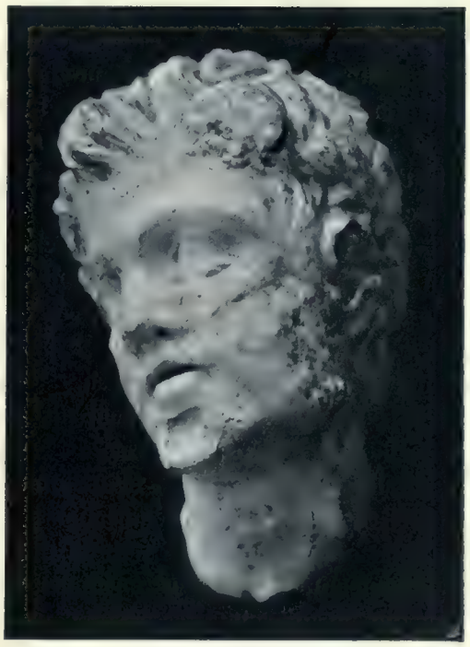


Fig. 160.

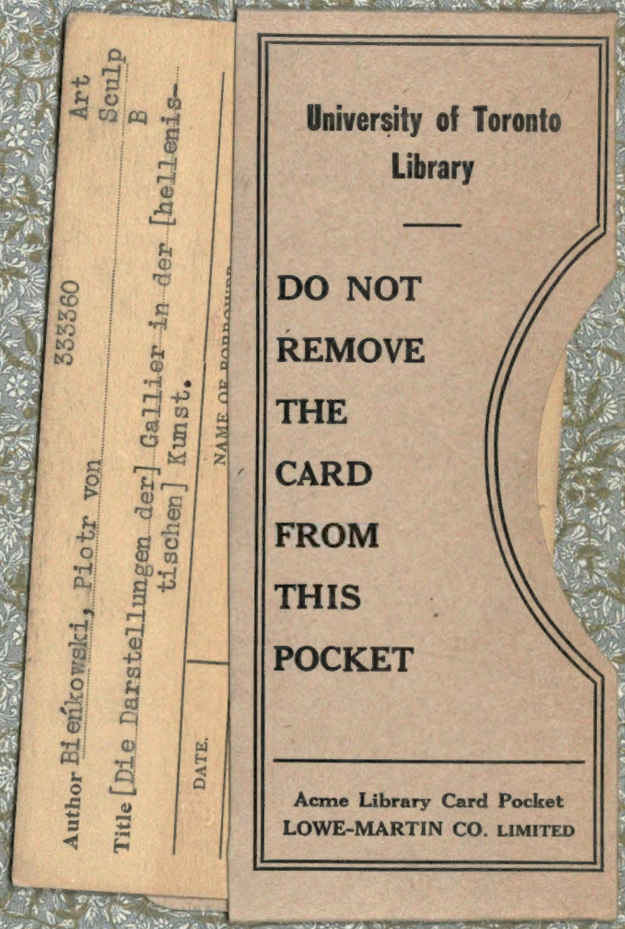
Die drei ersten Abschnitte des vorliegenden Werkes waren schon gedruckt, als Adolf Furtwängler durch einen tragischen Tod unserer Mitte entrissen wurde. Glücklich fügt es sich, daß ich einen Beitrag zur Lösung der dort S. 2 und 37 angeregten Frage nach Ort und Zeit der sogen. pergamenischen Repliken, allerdings erst heute, gewissermaßen als Andenken auf das Grab des großen Archäologen niederlegen kann. Dr. H. Sitte, mit der Inventarisierung der Wiener Privatsammlungen betraut, hat mich vor kurzem auf einen Barbarenkopf im Museum der armenischen Kongregation der Mechitaristen in Wien (VII/2, Mechitaristengasse 4) aufmerksam gemacht. Da der junge Forscher selbst ihn würdig zu veröffentlichen und ausführlich zu besprechen gedenkt, so will ich im Nachstehenden die Abbildung (Fig. 160), die ich ebenfalls seiner Güte verdanke, nur mit einigen vor dem Originale flüchtig verzeichneten Bemerkungen begleiten. Der Kopf hat fast zwei Drittel Lebensgröße (Höhe mit dem Hals bei der Stellung wie am beistehenden Bild 0·175 *m*) und ist aus grauweißem, feinkörnigem, durchscheinendem, stellenweise glitzerndem Marmor. Jedoch sind, so weit man solche Sachen aus bloßer Erinnerung beurteilen kann, die venetianischen und neapolitanischen Figuren aus stärker blau-grau gefärbtem Marmor gebildet. Kinn, Nasenspitze, Oberlippe, beide Backenknochen und Ohrränder sind abgestoßen; sicher jedoch waren es keine Tierohren. Der Kopf ist als der eines Galliers durch Schnurrbart und den nur am Kinn und an den unteren rückwärtigen Ecken der Wangen in Büscheln stehenden Bart gesichert. Das Haupthaar ist zwar um die Stirn aufgestraübt und nachlässig geordnet, aber durchaus nicht lang, wie gewöhnlich bei den Galliern. Der Kopf ist nach rechts aufwärts gehoben und blickt flehentlich herauf. Ganz oben am Hinterhaupt ist über dem rechten Ohr der Rest eines Steges von etwa halbelliptischem Durchschnitt erhalten, der offenbar als Stütze sei es des erhobenen rechten Armes, sei es einer Waffe diente. Jedenfalls war diese Seite nicht dazu bestimmt gesehen zu werden, da das Haar rings um den Steg und nach dem rechten Nacken hin noch oberflächlicher als sonst gearbeitet ist. Der Kopf verrät

sich als eine spätrömische Kopie nach einem pergamenischen Original. Nicht nur die Maße, sondern auch der Gesichtsschnitt, die stark emporgezogenen Augenbrauen, der halb offene Mund, überhaupt der ganze Ausdruck erinnern verhältnismäßig an den jungen zurücksinkenden Venetianer (oben Fig. 58, 59) am meisten. Dagegen sind die Pupillen bereits durch runde Eintiefungen ohne umgebende Kreislinien wiedergegeben. Das Haar ist ganz grob angelegt mit zahlreichen Bohrerrillen; der Schnurrbart ist dünn und durch parallele Strichlinien wiedergegeben; die Augenbrauen sind weder durch das Haar noch durch den Wulst verstärkt, somit ausdruckslos. In Bezug auf die flaue und nachlässige Ausführung kommt dieser Kopf dem Fig. 74, 75 abgebildeten Bologneser am nächsten.

Nichts destoweniger bleibt der Wiener Kopf wegen seines Fundortes wichtig. Nach dem am Stücke selbst angeklebten Zettel — Inventar fehlt — ist er im J. 1868 vom Pater Moses Wardanian aus dem Mechitaristenkloster in Aïdin (zwischen Ephesos und Aphrodisias) nach Wien gebracht worden. Alle anderen Stücke, sowohl der besseren als der schlechteren Serie wurden mit Ausnahme des Athener Torsos wahrscheinlich in Jtalien gefunden. Für die Figuren der besseren Serie ist Rom als Fundort sicher. Klügmann (Arch. Zeit. 1876, 36) folgte der Annahme, daß sie in der Nähe des Palazzo Madama gefunden wurden, in welchem Bellieure und Aldroandi sie gesehen haben, und vermutete, daß sie einst zum Schmucke der auf dem Marsfelde von Agrippa angelegten, von Nero und später von Alexander Severus erweiterten Thermen dienten. Wie dem auch sei, haben wir schon oben S. 37 auf die Unwahrscheinlichkeit hingewiesen, daß alle diese Kopien in Rom oder Jtalien verfertigt sein sollten. Die Marmorgattung schien eher für Griechenland, eine der Inseln oder Kleinasien zu sprechen. S. Reinach (Gaulois dans l'art p. 12, not. 5) glaubte zwischen der Technik der großen Gallierfiguren und derjenigen des Fechters von Agasias im Louvre eine Analogie zu finden und riet daher auf Ephesos als die Heimat der »pergamenischen« Repliken. Diese Vermutung erhält nun durch den Wiener Kopf Bestätigung und Berichtigung zugleich. Es kommt nämlich jetzt Aïdin selbst, das antike Tralles, dessen Kunstliebe auch in spätrömischer Epoche die letzten Ausgrabungen (vgl. Rev. arch. 1904, 348) beweisen, vielmehr in Betracht als Ephesos oder Aphrodisias, natürlich unter der Voraussetzung, daß der Marmor der »besseren« Serie und der von Nr 28, 30 der Gattung nach identisch, nur qualitativ verschieden ist. Man könnte ferner annehmen, daß die bessere Serie, auch die großen Gallierstatuen, die in technischer Beziehung mit den bronzenen Originalen wetteifern, etwa in trajanisch-hadrianischer Zeit, da diese Technik auch an Porträts beliebt war, ausgeführt worden, die schlechtere Kopienserie dagegen, die entweder neutral oder in Marmortechnik, immer aber auf die Fernwirkung gearbeitet ist, erst in der spätantoninischen Epoche entstanden ist. Alle diese Vermutungen werden jedoch so lange in der Luft schweben, bis die Marmorfrage von einem Spezialisten beantwortet sein wird. Der Verfasser der »Griechischen Marmorstudien« R. Lepsius wäre dazu berufen.

Die S. 44 erwähnten, Fig. 49*a* abgebildeten Tonfragmente aus dem Theater des Piräus sind mittlerweile für das Antiquarium in München erworben worden. Nach Dr. J. Sievekings Mitteilung sind es im ganzen vier Bruchstücke, zwei mit Guirlanden haltenden Eroten, zwei mit Kämpfern. Von diesen, die beide oben abgebildet sind, enthält das eine nur einen griechischen Reiter, der gegen einen am Boden vorauszusetzenden Gegner die Lanze richtet, vielleicht gegen den Gallier links auf dem anderen Fragment, der sich mit dem Schwert den Todesstoß gibt. Rechts von diesem kämpft ein Paar, — der Gallier mit dem Langschild und sein Gegner, von dem nur das rechte Bein mit Resten von hohen Stiefeln und vom Gewandsaum über dem Knie übrig ist — über einem zweiten Gefallenen, von dem die beiden Beine, der auf diesen aufliegende rechte Arm und einige Gewandreste sichtbar sind. Die Eroten waren wahrscheinlich unterhalb der Kampfszenen angebracht.

Die S. 44. Zeile 7 oben angegebene Bezeichnung ist in dem Sinne zu ergänzen, daß wir es mit Bruchstücken eines tönernen Kohlenbeckens zu tun haben, die als solche schon an dem dunkelrotbraunen, stark mit Glimmer versetzten Ton kenntlich sind. Charakteristisch für diese Gattung ist auch das Zahnschnittprofil. Aehnliche Kohlenbecken werden von Conze, Archäol. Jahrbuch 1890, S. 118 fg., Winter, Jahrb. 1897, S. 160 fg., Mayence, Bull. corr. hell. 1905, p. 346 et suiv. beschrieben und abgebildet. Darnach sind die Münchener Fragmente Teile einer cylindrischen Röhre. Die Figuren sind nachträglich mit freier Hand auf die Rundung aufmodelliert und daher zum Teil vom Grund abgesprungen, so der Langschild des stehenden Galliers mit einem Stück des Rumpfes (jetzt wieder angesetzt) und das fehlende rechte Bein des gestürzten Galliers. Die Wandung des Kohlenbeckens ist 1—1·5 *cm* dick, die höchste Reliefhöhe beträgt an den Eroten und dem Langschild 0·04 *m*. Spuren hellblauer Farbe sind noch an einer der Guirlandentänien sichtbar. Nach Sieveking gehört das Stück in die späthellenistische Zeit.

Fig. 161.

BINDING DEPT. SEP 7 19[illegible]